



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte
2016

**Ana Margarida
Carvalho Sousa**

Do bodies really matter? – Criação artística (e) de identidades

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

“cada um falha a própria obra, porque perseguindo a perfeição avança-se para o interior da coisa e aí nunca se pode ir até ao fim.”

Milan Kundera

o júri

Presidente

Prof. Doutora Graça Maria Alves dos Santos Magalhães
Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Arguente

Prof. Doutora Paula Cristina de Almeida Tavares
Professora Adjunta da Escola Superior de Tecnologia - IPCA

Orientador

Prof. Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

agradecimentos

A todos aqueles que participaram comigo nesta jornada. Em especial ao Professor Pedro Bessa, pela incansável partilha de conhecimento e de histórias.

palavras-chave Gênero , Identidade, Queer, Feminismo, Arte Contemporânea

resumo O conceito de 'gênero' (binarismo) tem vindo a ser questionado e repensado. Bem como as identidades vistas, cada vez mais, como algo fluido e plástico.

Nesta dissertação é feita uma articulação entre a prática artística contemporânea e as questões de gênero. Procurou-se refletir sobre os conceitos de identidade e de gênero através da arte, num paralelo entre teoria e prática. Pretendeu-se clarificar a teoria de que a arte não tem gênero, podendo mesmo funcionar esta como meio de questionamento identitário, e de construção ou re-criação de identidades.

Este trabalho resulta de um processo de investigação e configura uma dissertação *por projeto*, assente numa prática de experimentação e produção de projetos artísticos, prática essa que é complementada / consolidada por dois capítulos de reflexão teórica.

keywords

Identity, Queer, Feminism, Gender, Contemporary Art

abstract

The concept of 'gender' (binarism) has been questioned and rethought. As well as the identities seen, more and more, as something fluid and plastic.

In this dissertation an articulation is made between the contemporary artistic practice and the gender issues. We sought to reflect on the concepts of identity and gender through art, in a parallel between theory and practice. It was intended to clarify the theory that art has no gender, and may even function as a means of questioning identity, and building or re-creation of identities.

This work is the result of a research process and consists of a dissertation by project, based on a practice of experimentation and production of artistic projects, a practice that is complemented / consolidated by two chapters of theoretical reflection.

Índice

|Introdução|

1. Apresentação e Objetivos
2. Metodologias
3. Organização da Dissertação

|Capítulo 1|

O feminino normativo – ascensão e queda

1. A mulher social
2. A mulher artista
3. A mulher: um conceito equívoco
4. Considerações finais

|Capítulo 2|

Mascarados/as: as identidades queer de Duchamp – Sélavy e Claude Cahun

1. Rose Sélavy – Marcel Duchamp
2. Claude Cahun
3. Sélavy e Cahun: o confronto de identidades
4. Considerações finais

|Capítulo 3|

Projetos Artísticos

1. *I-maculada*
2. *Friends of Dorothy*
3. *Unheimlich*

|Conclusão|

|Bibliografia|

|Índice de Imagens|

|Introdução|

1. Apresentação e Objetivos:

O presente trabalho resulta de um projeto de investigação desenvolvido no âmbito do Mestrado em Criação Artística Contemporânea, sob a orientação do Prof. Doutor Pedro Bessa, do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, e tem por objetivo a prestação de provas públicas de defesa de mestrado. Configura uma dissertação *por projeto*, assente numa prática de experimentação e produção de projetos artísticos, prática essa que é complementada / consolidada por dois capítulos de reflexão teórica.

Os três projetos que integram a exposição “*Do bodies really matter?*”, apresentada na galeria Mercado Negro, em Aveiro, dão continuidade a todo um trabalho de investigação, experimentação e criação artística desenvolvido ao longo da fase curricular deste mestrado, nas disciplinas de Estética Contemporânea, Crítica de Arte, Estudos de Fotografia, Videoarte Digital, Projetos de Instalação Artística, e Laboratório de Expressão e Criação Artística. A reflexão aí efectuada acabou por tomar como fio condutor uma articulação entre a prática artística contemporânea e as questões de género. Deste modo, pretende-se contribuir para que, no final deste trabalho, tenha sido expandido o campo de conhecimento no que diz respeito à relação entre arte, identidade e género.

O género, durante muito tempo associado aos *Women’s studies* / Estudos sobre as Mulheres¹ viu, nas últimas décadas a sua definição tomar outros contornos que o conduziram para além da visão binária em que surgiu. Joan Scott, pensadora da história das mulheres através do género, diz-nos que este “foi criado para opor-se a um determinismo biológico nas relações entre os sexos, dando-lhes um carácter fundamentalmente social.” (cit. por Filho, 2005: 129). É ao desprender-se do sexo biológico que o conceito de género ganha um carácter *construído*, não-natural e

¹ Utiliza-se aqui a mesma nomenclatura adoptada pela Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres (APEM) criada em 1991 e actualmente sediada em Lisboa. Estudos de género, estudos feministas, estudos sobre as mulheres: sem serem exactamente sinónimas, estas designações configuram um campo de estudos, já não muito recente, que caracteriza pela interdisciplinaridade e privilegia a análise do estatuto social das mulheres e relações de poder entre sexos-género. Deve no entanto salientar-se que a designação *Women’s studies* precede em cerca de duas décadas a de *Gender studies* (Boxer, 2002), para além de que esta última incluir também os *Men’s studies* e *Queer studies*.

independente da anatomia e características sexuais secundárias com que se nasce. Género passa então a ser um conjunto de características que vai para além do sexo de um indivíduo e inclui os papéis sociais e a própria identidade (“identidade de género”) que o definem. Por outro lado, pode considerar-se que o próprio conceito de sexo biológico, que preexiste ao género, é afinal algo de cultural, i.e. atravessado por pressuposições, estereótipos, ideologia. A partir da década de 1990, com uma nova geração de autoras/es, o género torna-se fluído, passa a designar algo mais complexo do que tão só uma construção cultural feita sobre o sexo. Como refere Butler:

“Gender ought not to be conceived merely as the cultural inscription of meaning on a pre-given sex (a juridical conception); gender must also designate the very apparatus of production whereby the sexes themselves are established. As a result, gender is not to culture as sex is to nature; gender is also the discursive/cultural means by which ‘sexed nature’ or ‘a natural sex’ is produced and established as ‘prediscursive’, prior to culture, a politically neutral surface on which culture acts.” – Butler, 1999: 11

A performatividade de género vem negar a definição de género enquanto construção sociocultural binária². Género estabelece-se não como uma construção fixa e rígida, é mais uma ação e menos um conjunto de características, o que o torna fluído e maleável. O género materializa-se através da ação.

É no surgimento da teoria queer³ que as identidades passam também elas a serem vistas como eminentemente fluidas. A identidade deixa de ser vista como uma essência e passa a ser, à semelhança do género, uma constante *construção discursiva*. Contrariamente ao comumente pensado, a teoria queer não tem como função e/ou objetivo a construção de identidades desviantes (i.e. que questionem as normas estabelecidas socialmente), mas sim a exploração de alternativas aos padrões definidos como aceites pela sociedade. Há portanto a necessidade de que o conceito queer não se estabilize, que se mantenha sempre como um termo aberto e plástico, capaz de abarcar em si tantos quantos sejam os desvios que vão surgindo, a fim de ver alguns/algumas dos seus

² A chamada teoria “construtivista” do feminismo das décadas de 1960-70 (Alvarez, 2002: 43, 51).

³ A cunhagem da expressão “queer theory” foi atribuída a Teresa de Lauretis:

“Usada, pela primeira vez, pela autora, num número da revista *Differences* coordenado por si, para propor «um outro horizonte discursivo, uma outra forma de pensar o sexual».” (Brandão, 2009: 84)

‘afiliados’ serem assimilados pela sociedade, mas mantendo-se sempre disponível para receber novos.

Género, teoria queer, identidade - é através destes três pontos-chave que se fará a construção de toda a dissertação, tendo esta início no questionamento do conceito de género e do modo como este tem vindo, cada vez mais, a ser pensado. No entanto, esta dissertação não se prende somente com uma discussão teórica, desenvolvida em torno destes conceitos, mas sim com a sua intersecção com a arte. Pretende também mostrar-se que a arte, contrariamente ao que se acreditava, não tem género (Nochlin, 1988: 148-9; Vicente, 2012: 52) e pode mesmo funcionar como meio de questionamento identitário e de construção de identidades.

Assim sendo, definem-se como objetivos desta dissertação por projecto:

- Realizar um trabalho de investigação no domínio da criação artística contemporânea;
- Refletir sobre o papel da mulher na sociedade e na arte, no limite questionando o próprio conceito “mulher”;
- Analisar obras de diversos/as artistas e relacioná-las com questões de género e identidade;
- Articular experimentação prática e investigação teórica, produzindo um conjunto de trabalhos artísticos organizados numa exposição.

O título desta dissertação “*Do bodies really matter?* - criação artística (e) de identidades” é, assumidamente, um trocadilho com *Bodies that matter*, de Judith Butler. No seu livro de 1993, Butler aponta a hegemonia heterossexual como principal produtora de discursos de poder que irão habitar corpos e materializar sexo, sexualidade e género. Mas fala-nos também da noção de corpo abjeto (Butler, 1993:3) e da necessidade de expandir as possibilidades para a vida corpórea.

Do bodies really matter? Os corpos materializam-se? Ou os corpos realmente importam? Estas são as duas perguntas dedutíveis deste título e, de certo modo, também da dissertação. Quanto à materialização dos corpos, quisemos opor-nos à ideia de uma construção fixa e imutável do corpo, que se estabeleça em regras preconcebidas. Ou seja, terão os corpos de se enquadrar num estereótipo para serem assim lidos e percebidos como tal? Correndo o risco de, ao não se materializarem nestes termos, se

tornarem corpos *abjetos*, corpos vistos como Outros, onde as suas realidades não são vistas como válidas. Não poderão os corpos ser entidades líquidas e fluídas sem necessidade de assumirem determinadas características a fim de se encaixarem nas normas socialmente aceites?

E então surge a segunda pergunta: será que os corpos realmente importam?⁴ Como veremos mais à frente, muitas das categorias pelas quais os seres se definem são hoje, cada vez mais lidas e concebidas como em permanente mudança. Então, não será o corpo apenas um meio para expressar as nossas identidades e não uma identidade em si, por exemplo? Não haverá cada vez mais a necessidade de desnaturalizar o pensamento acerca do corpo humano, uma vez que a “natureza” é ainda lida como um modo de estabelecer limites à vida baseados no género?

Defende-se então que os corpos não precisam de regras para se estabelecer, não precisam de pertencer nem de se tornar aceites. É este o argumento subjacente aos três projectos que integram a exposição “*Do bodies really matter?*” da galeria Mercado Negro, em Aveiro.

2. Metodologia

O facto de termos, na nossa formação académica, uma licenciatura teórica (Licenciatura em Estudos Artísticos pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra) levou a que grande parte desta dissertação tivesse uma contextualização, também ela, muito teórica. Ou seja, ainda que fazendo sempre o confronto com o panorama artístico, procurando exemplos e relações na criação artística moderna ou contemporânea, esta é uma dissertação que tem o seu ponto de partida num pensamento teórico, senão mesmo histórico/filosófico. Efectuando um enquadramento teórico, parte-se muitas vezes para o campo da produção artística, referenciando obras e autores/as, comprovando assim a intersecção destas duas vertentes, num paralelo entre estes dois campos que, no seu conjunto, fazem então o conteúdo da presente dissertação.

⁴ Este questionamento, uma aparente inversão da afirmação de Butler (1993), *Bodies that matter*, não significa necessariamente um desacordo para com as posições defendidas pela autora.

As peças da exposição “*Do bodies really matter?*” são - ao contrário das obras dadas como exemplos ao longo dos dois primeiros capítulos e que visam de algum modo “ilustrar” determinadas teorias e conceitos - um trabalho paralelo, uma construção autônoma e já não meramente ilustrativa de todo um pensamento que foi sendo desenvolvido ao longo desta investigação. Ainda que claramente relacionadas com o tema abordado no desenvolvimento teórico, estas peças têm como base não a visão de outros, ou o encadeamento ou relação entre ideias e obras, mas sim as nossas próprias questões, as nossas leituras particulares sobre uma série de noções que abordamos pelas palavras de terceiros no enquadramento teórico, mas que aqui podemos exprimir segundo o nosso credo pessoal.

“«Bem sei», disse Goethe, «que é difícil, mas a compreensão e explicação do que é particular é a verdadeira vida da arte. E mais: enquanto nos ocupamos só do que é geral, qualquer nos pode imitar; mas no particular ninguém nos imita; e porquê? Porque os outros justamente o não conhecem.»” (Eckermann, 2007: 31).

Sem a necessidade de referenciar teóricos/artistas/etc. para corroborar ideias, mas fazendo-o, pois acreditamos na influência que muitos tiveram sobre o nosso pensamento/processo criativo, estas três obras refletem sobre questões de identidade e género através da arte.

3. Organização da dissertação

Esta dissertação foi, por questões de ordem metodológica, dividida em três capítulos. Os dois primeiros de cariz mais teórico, e um terceiro onde é feita a apresentação dos projetos de criação e experimentação artística.

O **capítulo I** reflete acerca do feminino normativo e sua desconstrução, da mulher enquanto ser social, enquanto criadora e interveniente no mundo da arte e, numa última análise, enquanto conceito. Numa primeira fase é analisada a mulher enquanto presa aos estereótipos de mãe e esposa, remetida sempre para o espaço e ambiente domésticos. A presença social da mulher prendia-se então com a sua função reprodutora e de esposa, submissa perante um casamento que deveria satisfazer todas as suas ambições. Cabia-lhe o papel do Outro, pois o mundo girava em torno do masculino. A mulher era (e

continua a ser, muitas vezes) uma ferramenta usada pelo homem para fazer prevalecer a sua hegemonia. Seguidamente, é analisada a mulher enquanto artista, pois após o surgimento dos primeiros movimentos feministas contestatários, a mulher reivindica o seu papel enquanto ser produtor. Mas, nas artes, é remetida para um nicho muito específico: as artes menores ou decorativas; estas, para além de terem uma função “prática”, não afastavam as mulheres do seu espaço doméstico, não prejudicando assim o seu papel como esposa e mãe. No advento feminista, proclama-se então a emancipação das mulheres nas artes, reclamando independência e visibilidade para as artistas femininas, mas neste movimento fica ainda por cumprir muito daquilo que era reclamado. A arte liga-se estreitamente à “identidade feminina”, as obras versam sobre um mundo também ele estereotipado daquilo que é o universo feminino. É então, na parte final deste capítulo, que chegamos à questão do que se entende pelo conceito *mulher* e que traços o definem.

No **capítulo II**, fruto de um artigo publicado na AVANCA | CINEMA 2016 – Conferência Internacional Cinema – Arte, Tecnologia, Comunicação, são analisados os percursos artísticos de Claude Cahun e de Rose Sélavy (alter-ego de Marcel Duchamp). O binário de género é questionado tendo por base o trabalho destes dois artistas que se debruçam no modo como as identidades são fluidas e maleáveis. O capítulo divide-se em três partes distintas: na primeira analisamos o caso Rose Sélavy, o alter-ego de Duchamp, e o modo como, através desta personagem, este tenta negar o seu estatuto de génio-artista, levantando questões acerca de estereótipos ligados a questões de género num ambiente social. Numa segunda parte, é analisada a vida e obra de Claude Cahun que, ao contrário de Duchamp, nos revela um percurso todo ele marcado por questões íntimas e pessoais, sem necessitar do confronto com o espaço social para o questionar. E, numa terceira parte, é feito o confronto entre estes dois artistas, onde são sublinhadas as suas diferenças e as semelhanças, mostrando assim como podem dois artistas refletir sobre o mesmo tema (ainda que Duchamp não o faça durante toda a sua carreira, ao contrário de Cahun) de modos tão distintos, mas muitas vezes usando as mesmas ferramentas.

No **capítulo III**, são apresentados os Projetos de experimentação artística que deram origem à exposição na galeria Mercado Negro, bem como a sua fundamentação e explicação do processo criativo. Constan deste capítulo algumas imagens, tanto dos resultados finais, quanto do percurso e experimentações feitas ao longo da elaboração

dos projetos. Estes refletem essencialmente sobre a arte enquanto materialização de um questionamento identitário, ou mesmo de uma construção identitária.

As obras apresentadas são:

Projeto 1

I-maculada

Instalação

Através do uso de um elemento tradicional, as rendas, é feita uma reflexão acerca do papel da mulher e dos estereótipos a ela ligados. As rendas brancas, de extrema beleza e orgulho tradicional, são sujas com um elemento que representa ainda na vida das mulheres um tabu, algo que deve ser silenciado e escondido, causando quase vergonha: a menstruação. A pureza e candura são então destruídas pela sordidez daqueles líquidos, tornando-se as peças um híbrido entre o belo e o horrendo. Aqui é representada a falha propositada do papel reprodutor da mulher, materializada nos fluídos menstruais da não fecundação que tingem as rendas.

Num sentido figurado, a palavra mácula, pode significar algo que foi desonrado, que é impuro. O título *I-maculada* dá então significado a todo um processo de reflexão e posterior libertação por parte das mulheres que participaram nesta peça. As rendas imaculadas são maculadas pela feminilidade destas mulheres que, livres, pensam sobre si e sobre a sua condição. Esta obra tem, muito para além do seu resultado final concreto, inerente a si todo um processo reflexivo por parte daquelas que nele participaram. Pretende-se então que, para além do tingimento das rendas, seja feito por parte das intervenientes uma autoanálise, um questionamento e uma posterior materialização deste momento.

Projeto 2

Friends of Dorothy

Instalação Fotográfica

Este é um conjunto de fotografias que, mais do que retratar vidas e quotidianos, prende-se com pormenores. O título *Friends of Dorothy* dá a esta obra um carácter duplo, remetendo-nos para o doce imaginário da história do Feiticeiro de Oz, onde Dorothy

acolhe em seu redor todos aqueles que são diferentes (i.e. queer), mas também para um campo mais específico da dialética LGBT, onde esta expressão serve como código para referir pessoas gays, mais concretamente homens. Mas esta coleção não se aproxima tanto desta segunda leitura, uma vez que não se prende com questões de sexualidade mas sim de identidade. Então, vemo-nos dentro de uma reflexão sobre identidades ou até mesmo sobre um imaginário criado sobre identidades.

É durante a juventude que o questionamento identitário surge com mais veemência, num período onde somos levados a questionarmo-nos sobre quem somos ou mesmo sobre quem queremos ser. É talvez a fase da nossa vida onde podemos sentir-nos mais livres de construir, de explorar, de questionar e é exatamente sobre isto que versa esta obra. Nestas fotografias não são feitos retratos de pessoas, são aproveitadas situações ou acasos que exprimem, a nosso ver, detalhes de identidades que se mostram à margem do socialmente aceite, podendo estas existir concretamente ou serem somente uma aparição efémera diante da câmara.

Surgem então expressos pequenos detalhes que nos fazem questionar acerca de um todo que fica ausente nestas visões, mas é exatamente a ausência desse todo que nos deixa capazes de imaginar. E a imaginação, tal como as identidades, não têm fim, nem limites.

Projeto 3

Unheimlich

Instalação

Resultado da evolução de um trabalho realizado anteriormente, também no âmbito do mestrado, esta é uma instalação que visa levar o espetador a questionar-se acerca daquilo que constitui as identidades. Num diálogo entre o interior e o exterior, são levantadas questões de como somos muitas vezes levados a esconder o nosso íntimo, ainda que este seja a base daquilo que construímos para mostrar socialmente.

Esta obra mostra que, ainda que as identidades possam ser efémeras e maleáveis, há muitas vezes a necessidade de esconder algo. É nesse algo que fica a beleza da construção. No íntimo de cada um esconde-se aquilo que nem sempre somos capazes de revelar por ser tão pessoal, mas esta obra procura mostrar isso mesmo, esse outro

lado das construções que temos coragem de mostrar, as vísceras das identidades, a parte invisível que dá corpo ao que somos por fora.

Unheimlich é o título desta peça. A palavra contraditória, que deriva da junção de *heimlich*, em alemão “secreto, furtivo” - no sentido de “segredo familiar”, por sua vez derivado de *Heim*, “lar” - com o prefixo *un* que nega o seu sentido, significa a estranheza no seio do conforto, é quando aquilo que devia ficar oculto se revela, é um “íntimo-estranho”. O espectador é então convidado a ver o outro lado, a entrar no interior da peça onde se escondem os detalhes da sua construção.

Finalmente, esta dissertação termina numa **Conclusão** onde são apresentadas as ilações e pensamentos resultantes desta investigação teórica e produção artística. E ainda numa **Bibliografia** onde é fornecida uma relação completa de todos os artigos, livros e textos teóricos consultados para a construção desta dissertação.

|Capítulo 1|

O feminino normativo – ascensão e queda

1. A mulher social

Uma sociedade onde o patriarcado⁵ reina e coloca ainda as mulheres numa zona de penumbra.

No campo das artes, deparamo-nos com uma “página em branco”⁶ na história das mulheres. Já a revolucionária russa Alexandra Kollontai, ao defender a importância das obras literárias das mulheres, afirmava: “Não é possível compreender nem julgar o que se passa apoiando-se tão-só na percepção que os homens têm disso”; mas ao mesmo tempo deixa-nos a visão de que nem todas as mulheres conseguem libertar-se das castrações do patriarcado pois muitas delas fazem ainda “passar as emoções da alma feminina pelo prisma da psicologia masculina” (Kollontai cit. por Álvarez, 2002: 111). Para além de verem silenciadas as suas vozes, as mulheres, numa sociedade construída sobre a desigualdade de géneros, têm ainda que aceitar que falem por si, que a perspectiva masculina (e também heterossexual, como veremos mais adiante) reine e estabeleça regras e padrões, ou seja, o que atualmente podemos chamar de “mansplaining”⁷.

Encontramos então, na teoria feminista, uma proposta de solução, a “libertação cognitiva”:

“A teoria feminista tem entre os seus fins conceptualizar adequadamente factos e relações que se consideram normais ou naturais e, em todo o caso, imutáveis como produtos de determinadas relações de poder. (...) A teoria feminista interpela as fontes religiosas, filosóficas, científicas, históricas, antropológicas, o chamado senso-comum, etc. para desarticular falsidades, preconceitos e contradições que legitimam a dominação sexual.” (Álvarez, 2002: 69)

⁵ “define-se como um sistema de dominação sexual que se concebe, além disso, como um sistema básico de dominação no qual se baseia o resto das dominações, como o de classe e raça.” – Álvarez, 2002: 43.

⁶ “«The blank page» é o título de um conto de Karen Blixen(...). Num texto de 1981, Susan Gubar usa este conto de Blixen para abordar questões acerca da criatividade feminina, segundo a perspectiva da ‘página em branco’, ou seja, da interrogação acerca do vazio” – Vicente, 2012: 19.

O facto é que homens e mulheres ocupam ainda posições distintas na sociedade, tendo muito concretamente papéis específicos a cumprir dentro dela. A sociedade binária em que vivemos, de que falaremos no segundo capítulo, ergue barreiras que limitam a ação tanto de uns como de outros, mas prevalecendo sempre a hegemonia masculina. Por outro lado, também certas correntes feministas, como o chamado “cultural feminism” dos EUA, retêm uma visão dicotômica da humanidade. “Os homens representam a cultura, as mulheres a natureza. Ser natureza e possuir a capacidade de ser mães implica a posse das qualidades positivas que inclinam em exclusivo as mulheres para a salvação do planeta, já que são moralmente superiores aos homens. A sexualidade masculina é agressiva e potencialmente letal, a feminina difusa, terna e orientada para as relações interpessoais” (Álvarez, 2002: 52-53).



Fig.1 - Post-Partum Document: Introduction (1973), Mary Kelly

É na sua obra *Post Partum Document* (1973-1979) que Mary Kelly nos traz uma alusão clara a este raciocínio, mas para o pôr em causa. Kelly constrói uma espécie de inventário de memórias acerca da sua experiência de maternidade e dos primeiros anos do seu filho. Nas peças que constituem esta obra são deixadas de lado toda a candura e inocência que seria de esperar encontrar em algo que retrata o início de uma vida e a relação mãe-filho. Kelly abre então em frente do espectador um mundo que muitas vezes é escondido e silenciado, uma panóplia de objetos que semeiam nas nossas mentes

⁷ “to comment on or explain something to a woman in a condescending, overconfident, and often in

questões sobre a naturalidade deste acontecimento na vida de uma mulher. Ou seja, “o que a obra de Kelly tenta deixar claro, acima de tudo, é que a maternidade não responde a nenhuma essência biológica, mas a uma representação, ou antes, a um conjunto de representações, construídas socialmente”. (Marques, 2014: 69-70).

No entanto, a maternidade tem sido representada na arte, na sua grande maioria, através de uma só perspectiva: a visão mãe-filho. Como refere Isaak (1996: 141): “In so far as motherhood has been represented in art, it has been mainly represented as a relationship between mother and son”.



Fig.2 - Two Women (1976), May Stevens

É fora desta visão que surgem artistas como May Stevens, que tentam, através do seu trabalho, derrubar não só os preconceitos inerentes às questões da maternidade, mas também do papel das mulheres enquanto mães num âmbito mais social. Nas suas obras, Stevens inverte a visão de Mary Kelly a vários níveis, não só por vincar fortemente a relação entre duas mulheres, mãe e filha - que será totalmente diferente de uma relação mãe-filho, como faz Kelly -, mas também porque fá-lo, não a partir da perspectiva da mãe, mas da perspectiva da filha. Stevens põe no centro da sua narrativa artística a sua mãe, passando então o discurso da maternidade a ser narrado na terceira pessoa, num

accurate or oversimplified manner” disponível em <http://www.dictionary.com/browse/mansplain?s=t>

afastamento da artista que não reflete sobre a sua própria experiência, mas sobre a figura da sua mãe. Retrata assim, de um modo distinto, a posição das mulheres enquanto mães, numa tentativa de as retirar do cumprimento deste papel. Ou seja, Stevens apresenta-nos aquela mulher enquanto sua mãe (invocando todas as questões inerentes ao papel maternal desta, chegando mesmo a apresentar relatos na primeira pessoa, bem como cartas, onde falava sobre questões ligadas tanto ao sexismo como ao classismo), mas depois retira-lhe este papel tornando-a um objeto artístico. A figura maternal passa então de um lugar casto e recatado, de uma posição quase assexual, como era o caso da obra citada de Kelly que ainda que quisesse retirar o carácter nato das mulheres para a maternidade não as retratavam para além dessa personagem de mãe, e muda-se para o centro da narrativa artística, dando às mulheres o poder de existirem para lá do maternal, ainda que ali figurassem como tal.

Surge então, claramente, a necessidade de uma desconstrução do papel da mulher que tem ainda, muitas vezes, base somente na sua função reprodutiva. Sobre os ombros da maior parte das mulheres continua a cair o peso da maternidade, uma pressão social que condena e rotula de incompletas as mulheres que não estabeleçam uma família normativa e se reproduzam. Betty Friedan identifica, no seu livro *A mística da feminilidade* (1963), como político o problema – que dizia ser “o problema sem nome” - que assombrava as mulheres desta época. Numa tentativa de castração, as mulheres são vistas como o outro, silenciadas e oprimidas vêem-se condenadas a cumprir um papel que lhes é destinado à nascença, o papel de mãe e de esposa, que posteriormente irá trazer consigo a culpabilização a todas aquelas às quais esta postura não satisfizer, negando assim a muitas mulheres a sua realização pessoal. Esta “mística da feminilidade” foi exatamente a tentativa patriarcal de silenciamento (os direitos das mulheres, e.g. o emprego feminino no pós-Segunda Guerra Mundial), tentando que o problema continuasse sem nome, sem cara, sem força.

É, de certo modo, sobre isto que reflete Gina Pane (1939-1990) na sua obra *Azione Sentimentale* (1973). Realizada na Galeria Diagrama em Milão, esta obra fora constituída por três partes/salas distintas, sendo que nas duas primeiras salas figuravam em cada uma delas uma instalação (uma fotográfica e outra de vídeo) e na terceira acontecia um ato performativo. Pane apresenta perante uma plateia somente constituída por mulheres uma obra que se viu muitas vezes ligada ao lesbianismo, uma quase promessa de amor e sororidade, onde pelos símbolos da rosa, bem como dos seus espinhos, de lâminas e

de uma ação de autoflagelação, indaga sobre o papel feminino de mãe e de esposa na sociedade. Na primeira sala uma rosa branca, virginal e imaculada, figura como o início da vida feminina, a pureza de uma mulher virgem, sem pecado; por sua vez, na segunda sala, surge uma projeção de vídeo, onde a artista segura um ramo de flores vermelhas, representando o amor, a paixão, a volúpia e a tentação, que se consumará na terceira sala, onde esta performa diante das espectadoras organizadas dentro de círculos desenhados no chão, uma quase metáfora para a limitação espacial da mulher na sociedade. Segurando mais uma vez um ramo de rosas vermelhas, Pane deambula entre as espectadoras, parando depois para, como o braço estendido, fazer uso dos espinhos das rosas, bem como de uma lâmina para se cortar. Assim, “el brazo se convertía en el tallo de una flor sangrante, símbolo del amor que pasaba de mano en mano” (Aliaga, 2004: 73-74), quase num pacto de sangue entre a artista e as mulheres, uma oferenda de amor. Esta é uma obra feita por uma mulher, sobre mulheres e para mulheres. Nas palavras de Anne Tronche:

“de este modo trataba de identificarse con los afectos primeros entre la madre y su progenie, por un lado, y de rebelarse ante la domesticación del cuerpo, por otro.” (ibid.: 73)



Fig.3 - Azione Sentimentale (1973), Gina Pane

Há então a necessidade de ver a mulher para além desta perspetiva de mãe e esposa, bem como entender a sua sexualidade como algo que vai para além da sua função reprodutiva. Como menciona Jo Anna Isaak:

“Rather than a fecund and sensual goddess reveling in her own sexuality and the pleasures of procreation, our culture may be unique in constructing an asexual model of motherhood.” (Isaak, 1996: 142)

2. A mulher artista

«Mulher artista» era diferente de ser «artista», que continuava a subentender uma masculinidade. (Vicente, 2012: 155)

É na criação das Academias, no século XVIII, que é delineada uma concreta diferenciação entre o que é arte e o que não passa de trabalhos manuais, o artesanato. Desde finais do Renascimento que o artista se estabelece como um ser dotado de um estilo próprio, de uma capacidade intelectual elevada, ou seja, um ser superior. O desenho era visto como a base de todas as grandes artes – pintura, escultura, arquitetura – numa tentativa de elevá-las ao nível das atividades de natureza intelectual, sendo este a materialização de um processo intelectual⁸ executado pelas mãos, estando aqui o epicentro da diferença entre arte e artesanato. O artesanato era então uma atividade menor, onde o executante não fazia uso, em parte nenhuma do processo, do seu intelecto e se limitava a executar um trabalho por imitação do que tinha aprendido.

Proibidas de frequentarem as disciplinas mais importantes e conceituadas nas academias – o desenho do Nu (ou anatomia), por exemplo – e, mais uma vez, discriminadas intelectualmente, as mulheres viram o seu papel como artistas ser reduzido às artes menores⁹. Citando Griselda Pollock

⁸ Vasari (1511-1574) defendia, no seu livro *Vidas dos mais excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos*, que o desenho era a base de todas as grandes artes. Sobre o conceito do desenho enquanto materialização de um processo intelectual durante o Renascimento e Barroco, cf. Panofsky (1989).

⁹ Linda Nochlin (1988: 159). No seu artigo “Why there have been no great women artists?”, Nochlin refere que em determinados momentos da história as mulheres ficaram reduzidas à prática e aprendizagem de alguns géneros de arte, concluindo que de facto não existiram *great women artists*, ainda que muitas tenham sido as mulheres que se revelaram brilhantes em diversas áreas. Segundo a autora, nunca poderiam ter existido grandes artistas mulheres, tal como também nunca existiram grandes artistas aristocratas – a arte é uma profissão que exige envolvimento a tempo inteiro: “...is it not that the kinds of demands and expectations placed before

“a prática artística feminina nunca foi completamente proibida, desencorajada ou recusada, mas sim contida e limitada nas suas funções, de modo a que a masculinidade obtivesse a sua supremacia nas esferas importantes da produção cultural.” (cit. por Vicente, 2012: 154)

As mulheres especializam-se então nos géneros menores da arte, como é o caso das pinturas decorativas, as naturezas-mortas e as artes aplicadas (tapeçaria e bordados). Este era o tipo de arte que nunca afastaria a mulher do seu papel de mãe e esposa, podendo, para além disso, ser uma mais-valia para estas uma vez que veriam reconhecido o seu trabalho, algo que nesta época não era comum. As suas casas passam a funcionar como estúdios, enclausurando a mulher artista entre quatro paredes, privando-a de se fundir e ambicionar reconhecimento no panorama das artes maiores, um mundo exclusivamente masculino. A desigualdade de géneros ficava então camuflada pois se, por um lado, os trabalhos artísticos femininos eram tidos como intelectualmente inferiores e, em grande parte com uma função utilitária para além de artística, por outro, as mulheres viam finalmente algum mérito ser-lhes reconhecido por algo que ia, de certo modo, além do seu papel de mães e esposa.

Muitas foram as mulheres que, conseguindo o difícil reconhecimento nas áreas superiores da arte, viram a sua identidade de género ser-lhe quase negada:

“o génio tinha género e ele era masculino. Partindo desta premissa, as raras exceções femininas que, de alguma forma, o demonstraram fizeram-no porque a sua natureza era masculina. Assim, a masculinização daquelas mulheres cuja qualidade artística era considerada evidente foi um dos caminhos escolhidos para reafirmar a impossibilidade da genialidade artística feminina. Aquelas mulheres que o demonstravam simplesmente não eram femininas, não eram «mulheres».” (Vicente, 2012: 169)

Algo de semelhante a esta situação foi também visível, nos finais do século XIX, aquando do declínio das academias e do surgimento de novos movimentos artísticos ligados aos

both aristocrats and women-the amount of time necessarily devoted to social functions, the very kinds of activities demanded-simply made total devotion to professional art production out of the question, indeed unthinkable, both for upper-class males and for women generally, rather than its

têxteis (Art Nouveaux – França, Alemanha e Itália – e Arts & Crafts – Inglaterra) numa total negação do papel feminino nestas áreas. Contrariamente ao que até este período acontecia, as artes aplicadas passam a ser elevadas à categoria de artes superiores. No entanto, “há muitos casos de grupos de vanguarda em que foi considerado artista somente aquele que desenha a produção, enquanto os executadores continuaram a ter seus nomes pouco mencionados, sendo comumente negligenciados pela história da arte” (Simioni, 2010: 6). Ou seja, ainda que as artes aplicadas tenham subido na hierarquia e tenham ganho reconhecimento, estas passam a ser mais um campo pertencente à hegemonia artística masculina.



Fig. 4 - Anonymous was a woman (1976), Miriam Schapiro

Surge então, nos anos 70, nos Estados Unidos, o advento feminista. Um movimento que reclama abertamente o papel das mulheres na arte. Miriam Schapiro afirma-se como uma das impulsionadoras deste movimento artístico de emancipação, ao criar, em 1976, *Anonymous Was a Woman*, uma obra duplamente reivindicativa. Constituída por um conjunto de têxteis (toalhas de mesa, guardanapos, panos bordados) esta peça tenta trazer à luz o trabalho manual de tantas mulheres anónimas convertendo assim algo

being a question of genius and talent?” (ibid.: 157). A situação era ligeiramente diferente na literatura.

utilitário num objeto artístico. Se “o pessoal é político” (Álvarez, 2002: 73), o doméstico pode também ser artístico. Schapiro levanta ainda, através do título desta peça, uma questão inerente aos cânones artísticos: a assinatura da obra por parte do artista. Mas neste âmbito, não consegue emancipar-se totalmente, pois ainda que exponha um trabalho feito por mulheres anónimas, assina-o, dando-lhe validade através da sua assinatura enquanto artista. Como recorda Simioni (2010: 10):

“(...) muito embora a artista chame a atenção para a desvalorização dos produtos e produtores não consagrados pelo campo artístico dominante, o faz num plano eminentemente discursivo, e não prático: afinal, mesmo expondo colagens de obras tradicionais feitas por mulheres anónimas, sua própria obra é autoral, assinada e exposta em espaços legítimos.”

A artista dá então voz às mulheres anónimas através do seu nome, do seu estatuto como artista - algo que teoricamente não se assemelha ao que era feito muitas vezes pelos homens artistas ao tomarem como seu o trabalho feminino nas áreas das artes têxteis, mas que em termos práticos fica muito próximo disto. Esta passa então a ser uma obra com um forte carácter discursivo, mas nem tanto interventivo, visto que nada mudou para as mulheres que conceberam aquela peça, continuando estas a serem anónimas mas tendo agora o seu trabalho validado e reconhecido através do discurso inerente a esta obra de Schapiro. No entanto, a par com Judy Chicago, Schapiro continua a ser uma das mais ativas vozes reivindicativas do papel da mulher na arte contemporânea.

A fim de corroborarem e estabelecerem o papel da mulher na arte, desenvolvem, em conjunto, uma pesquisa sobre a diferença de género na expressão artística. Uma investigação sobre como o universo feminino é espelhado na produção artística feita por mulheres, teorizando sobre a existência de uma “iconologia vaginal” que defendem existir causada por experiências sociais, biológicas e sexuais diferentes da masculina (Marques, 2014: 68). Assim, as mulheres artistas fazem emergir do mundo onde até então se viam presas uma nova identidade com a qual cunham a sua arte, numa tentativa de redefinir os limites e os contornos aos quais estavam associadas, questionando, à semelhança do que foi feito pelas feministas aquando da “libertação cognitiva”, o que era tido como normal e expectável:

“apropriando temas, invertendo estereótipos, desconstruindo ideias feitas, as mulheres têm procurado redefinir o erótico, o maternal, o feminino, o político e o pessoal através de uma exploração dos próprios materiais de que é feita a arte, tanto material como conceptualmente.” (Garb cit. por Vicente, 2012: 41)



Fig. 5 - The Dinner Party (1979), Judy Chicago

O orgulho surgido após a descoberta desta identidade artística feminina, levou então muitas mulheres a explorarem livremente as suas capacidades enquanto artistas e a afirmarem-se como tal, lutando por uma maior visibilidade e aceitação no panorama das artes. Um reescrever da história de um ponto de vista feminino - *herstory*. É neste contexto que surge a obra *The Dinner Party*¹⁰, exposta primeiramente no San Francisco Museum of Art, em 1979, por Judy Chicago. De acordo com o site da artista:

“The work of art (...) consists of a series of *Entryway Banners*, the ceremonial table representing 39 important historical female figures, the *Heritage Panels*, which elucidate the contributions of the 999 women on the *Heritage Floor*, and the

¹⁰ “Judy Chicago’s original concept for *The Dinner Party* was multi-faceted in that her goal was to introduce the richness of women’s heritage into the culture in three ways; a monumental work of art, a book and a film because she had discovered so much unknown information.” disponível em <http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/>

Acknowledgement Panels that identify Judy Chicago's assistants and collaborators. Together, these components celebrate the many aspects of women's history and contributions."¹¹

À semelhança da supramencionada obra de Miriam Schapiro esta é também uma peça com dupla leitura. Se, por um lado, coloca diante do espectador um conjunto de nomes femininos que quer ver guardados e reconhecidos na história, pela importância da herança que por elas foi deixada social e artisticamente, por outro evoca, através de elementos simbólicos, “o culto da Deusa-Mãe das sociedades pré-patriarcais, destruídas pela hegemonia masculina” (Marques, 2014: 69). Assim, esta é uma obra com forte carácter simbólico, na qual Chicago tenta escrever a página em branco que diz respeito à presença feminina na arte, mas também na sociedade referenciando a posição de culto que a mulher ocupava antes da implementação do patriarcado, da hegemonia masculina.¹²

3. A mulher: um conceito equívoco

Entabulámos o diálogo de forma incorreta nos anos 70. Centrâmo-nos no género e éramos muito simplistas acerca da natureza da identidade. A identidade é múltipla. (Judy Chicago cit. por Marques, 2014: 69)

Filipa L. Vicente, no seu livro *A arte sem história*, questiona a relação habitualmente estabelecida entre arte e género. Encarada de um ponto de vista feminista, a sugestão de

¹¹ Mesmo url da nota anterior.

¹² A antropologia do séc. XIX (e.g. J. J. Bachofen, *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt...*, Stuttgart, 1861) considerou a hipótese, hoje desacreditada, de uma fase inicial da humanidade pré-histórica caracterizada pelo matriarcado. Mais recentemente, diversos movimentos de contracultura, como as ecofeministas ou a religião Wicca aderiram ou recriaram essa visão idílica das sociedades matriarcais primitivas e pacíficas, presididas pela figura de uma Deusa-Mãe. No campo científico destaca-se o controverso livro da arqueóloga Marija Gimbutas, *The Language of the Goddess* (San Francisco, 1989), onde defende a tese de um período Neolítico europeu ginocêntrico, centrado numa divindade feminina, não-hierarquizado e que honrava as mulheres, posteriormente destruído pela invasão indo-europeia da Idade do Bronze, que trouxe consigo um sistema patriarcal, que privilegiava deuses masculinos (deus da tempestade e do trovão, e.g. Zeus). Também o neopaganismo e a religião Wicca vieram reafirmar aquilo que consideram valores femininos, encarnados na figura da ‘Great Goddess’ e da sacralidade da Terra, actualmente destruída pela tecnologia (Jones e Pennick, 1997: 219). Essa imagem da mulher/deusa como o Outro do homem acaba por fazer o jogo do patriarcado. A ‘deusa’ é a mesma coisa que a Dama do Licorne, das lendas medievais, ou o “Anjo da casa” tão criticado por Virgínia Woolf (*“Professions for Women”*, 1931): o ideal de um eterno feminino, em que alguns traços femininos considerados como relevando da “essência” são romantizados, e a importância do intelecto e da razão e na vida das mulheres lhes é negada.

que uma tal relação existe é discutível, senão mesmo contraproducente. Uma coisa é produzir obras que se reclamam da experiência pessoal, ou dos valores feministas, “[o]utra coisa é a tentativa de encontrar algo de diferente, de ‘feminino’, na produção artística das mulheres através dos séculos e em zonas geográficas distintas. Embora, nos anos 70, esta ideia pudesse provir de algumas vozes feministas, no século XIX a definição de uma arte feminina fora usada como modo de distinguir a arte ‘séria’, profissional e, implicitamente, masculina, da produzida por mulheres e, portanto, ‘amadora’ e menor.” (Vicente, 2012: 52). Também Linda Nochlin (1988: 148-9)¹³, considera que ainda que em determinados momentos da história as mulheres tenham ficado confinadas à prática de artes específicas, ditas “menores”, como a pintura de natureza-morta ou os tradicionais labores, uma arte “feminina” de características peculiares não existe. Em cada época e lugar, as mulheres artistas parecem ter estado sempre mais próximas dos outros artistas do seu tempo do que das mulheres artistas de outras épocas e lugares:

“The problem lies not so much with some feminists' concept of what femininity is, but rather with their misconception-shared with the public at large-of what art is: with the naive idea that art is the direct, personal expression of individual emotional experience, a translation of personal life into visual terms. Art is almost never that, great art never is.” (Nochlin, 1988: 149)

Críticos de arte conservadores, feministas radicais - de um lado e de outro, acreditava-se na realidade de uma arte feminina (e não apenas feminista), uma arte com características próprias de sensibilidade, introspecção e modéstia, configurando uma identidade de género. Pelo contrário, a posição que aqui defendemos é que a arte não tem género, e pode mesmo funcionar como meio de questionamento identitário e/ou de construção de identidades.

É no feminismo radical (1967-1975) que volta a surgir, à semelhança do que já antes tinha acontecido no feminismo liberal¹⁴, uma luta pela emancipação feminina centrada, erradamente, numa imagem restrita e concreta da mulher. Crentes numa identidade e orgulho feminino, as feministas radicais deixaram muitas vezes de lado as suas

¹³ Cf. nota 9.

¹⁴ A ‘mulher’ do “Problema que não tem nome” (Friedan), a sensação de vazio e incompletude das donas-de-casa, era a mulher de classe média branca. As afroamericanas tinham outros problemas bem mais urgentes.

semelhantes que, de certo modo, se distinguiram delas seja por questões sexuais, raciais ou de classe social:

“O feminismo radical tende, porém, a não ter suficientemente em conta as diferentes formas que as relações patriarcais tomam em sociedades também diferentes, e a minimizar as experiências de mulheres pertencentes a classes sociais distintas.” (Bessa, 2005: 74)

A palavra “mulher” tem então, nesta altura e neste movimento, uma estreita ligação à definição de mulher branca de classe média e heterossexual, deixando de fora da luta todas aquelas que para além de ambicionarem a sua visibilidade e direitos enquanto mulheres, lutavam ainda pela sua emancipação enquanto negras e/ou lésbicas. Começa então a ser desconstruído todo o raciocínio do feminismo radical e como afirma Echols (cit. por Álvarez, 2002: 48) é esta “negação de diversidade das mulheres (...) uma das causas do declínio”. Pois vejamos:

“À crítica feita pelas feministas brancas à dimensão opressiva das relações de poder dentro da esfera privada e da família, as feministas negras contrapunham experiências destas esferas como o único espaço que protegia as mulheres negras do racismo existente noutras esferas.” (A. Silva e T.C. Tavares cit. por Bessa, 2005: 75)

Ou seja, ainda que muitas vezes discriminadas enquanto mulheres na esfera privada, as feministas negras encontravam, nos seus parceiros masculinos, aliados contra uma outra discriminação, a racial. E num outro paralelo:

“Por outro lado, também a “noção de *woman-identified-women* foi usada (...) para sublinhar a posição comum de feministas lésbicas e não lésbicas contra o patriarcado, mas acabou por abrir fendas ao eleger a heterossexualidade como fundamento primordial deste nos discursos mais radicais.” (Brandão, 2009: 13).

Neste caso, as lésbicas viram-se separadas desta luta pois esta assentava na discriminação resultante da heterossexualidade¹⁵. Então, se as lésbicas não tinham de lidar com a opressão que resultava de uma relação heterossexual, não poderiam fazer parte desta luta mas, como afirma Ana Maria Brandão (ibid.), podiam aliar-se aos gays no combate ao heterossexismo, mas esta era, por sua vez uma aliança perigosa pois “os gays são homens e a sua socialização como homens e os direitos de que gozam limitam a sua plena incorporação numa aliança anti-patriarcal”. (Castells cit. por Brandão, 2009: 13)

É então que se torna clara a necessidade de uma reforma que vá para além de raças, classes e sexualidades. Também no campo das artes visuais, G. Pollock fala-nos de um projeto feminista de maior alcance, que vá além duma noção de *woman-identified-women* e que “não consista simplesmente em substituir determinadas imagens opressivas por outras imagens feitas por mulheres e sobre mulheres, mas antes em desconstruir os processos através dos quais se produz o significado e o sujeito adquire uma posição de sujeito sexuado” (Marques, 2014: 69).

4. Considerações finais:

Ainda que, muitas vezes, determinados tipos de arte tenham sido ligados às mulheres, isto acontecia, como vimos anteriormente, devido a uma construção social, a uma discriminação e opressão das mulheres no que diz respeito à aprendizagem e prática das artes. Podemos questionar-nos acerca do que surgiu primeiro, se foi por se acreditar (ou querer acreditar) que as mulheres apenas serviam para tarefas domésticas e para as artes que podiam estar de algum modo associadas ao seu papel de dona-de-casa/esposa/mãe que elas foram confinadas às artes menores. Ou se foi porque se confinou as mulheres à domesticidade e às artes menores que, mais tarde, se passou a acreditar que elas eram “naturalmente” destinadas a essas funções. Não podemos, no entanto, chegar a nenhuma conclusão de causa-efeito no que diz respeito a esta questão. De qualquer modo, foi dado à mulher um papel muito concreto e específico a cumprir, confinando-a a um espaço e a um determinado tipo de atividades.

¹⁵ Por outro lado, as feministas radicais norte-americanas (pelo menos nalgumas correntes) defendiam o lesbianismo como única alternativa política para as mulheres. Como é o caso de



Fig.6 - Femme-maison (1945-47), Louise Bourgeois

Como dizia Derrida (cit. por Isaak, 1996: 139), ela cria um lugar para todos, desaparecendo ela própria no plano de fundo. A casa era a sua vida, as suas paredes o seu limite (físico, intelectual, artístico), como nos mostra, na sua coleção de obras *Femme-maison* (1946-1947), Louise Bourgeois. Num conjunto de obras onde, como o nome indica, é expresso o papel das mulheres como donas de casa, Bourgeois faz uso da representação destes elementos arquitetónicos a fim de deixar bem clara a ideia de como as casas toldavam de algum modo a identidade das mulheres e as deixavam confinadas ao seu papel de esposas e mães, sem mais poderem ambicionar.

“La máxima individualidad e identidad que asociamos con el rostro aparece en estos casos de *femme-maison* ocupada, invadida por una estructura arquitectónica que le impide escapar (...)” (Aliaga, 2004: 51)

Muitas foram as artistas, tal como temos visto ao longo deste capítulo, que se debruçaram sobre a mulher e a sua vida, o que levou muitas delas a acreditarem numa “iconologia vaginal”, ou seja, num determinado conjunto de características que eram visíveis nas obras produzidas por mulheres, uma vez que sentiam necessidade de criar

Valerie Solanas no seu *Manifesto Scum* (1967).

peças que refletissem as suas vivências e as afirmassem dotadas de uma identidade particular e única, algo que distinguiria as suas peças das que eram feitas pelos homens, uma vez que eram dois tipos de seres tão distintos social, intelectual e intimamente¹⁶. Mas, como já vimos anteriormente, a categoria de “gênio” era algo exclusivamente pertencente ao género masculino. Ainda que com liberdade artística para criarem as suas obras, podendo estas ou não versarem sobre temas femininos/feministas, as mulheres viram ser-lhes negado o rótulo de gênio. Assim, foram muitas vezes reconhecidas como artistas, mas nunca como gênios.

Em suma, este é um retrato/relato de como os ideais normativos foram postos em causa no que toca à presença e lugar da mulher na sociedade. Numa primeira intervenção, pelo questionamento do papel da mulher enquanto esposa-mãe, tendo surgido a luta pela emancipação do papel social das mulheres até então ligadas somente a esta “função” reprodutiva. Num questionamento sobre aquilo que as mulheres deveriam ser, visava-se o romper com uma clausura num ambiente doméstico e numa postura maternal que não deixava espaço para a ambição de algo que fosse para além disto. Posteriormente, as mulheres reivindicam ainda o seu papel como seres produtivos (seja no campo da arte, lutando pelo seu reconhecimento enquanto artistas, ou nas lutas de classes, onde reclamam os seus direitos e igualdade como operárias). Mas não será todo este discurso assente numa base falsa? É sob esta premissa que tem ganho forma uma nova etapa desta luta através da teoria queer, onde a categoria mulher é questionada. Não é novo este raciocínio pois, como vimos anteriormente, já aquando da luta das feministas radicais se questionava o termo único ‘mulher’, uma vez que este não correspondia a uma generalização justa, mas sim a mais um estereótipo, que tomava como exemplo a mulher branca de classe média e heterossexual, deixando de fora e marginalizando todo aquele que não correspondesse a esta definição. Esta categorização baseada em normas fixas e estandardizadas dará origem a inúmeros movimentos contestatários e um deles é o movimento queer. Mas afinal o que significa queer?

A expressão cobre um vasto campo disciplinar, que vai da filosofia pós-estruturalista e dos *cultural studies* aos movimentos político-sociais, passando pela arte. Embora não

¹⁶ Esta posição foi defendida por artistas tanto do sexo-género feminino (i.e. feministas) como masculino. Tendo por base uma teoria “expressionista” da arte (Benedetto Croce [1866-1952] foi um dos grandes teóricos defensores desta linha de pensamento), vê a arte como uma expressão dos mais íntimos sentimentos e vivências do/a artista, ou seja, inconscientemente, este/a “retrata-se” na obra. A grande diferença entre a versão ‘feminista’ e a tradicional reside no conceito de ‘gênio’. Esta noção é essencialmente masculina e patriarcal. Cf. também Nochlin (1988: 149).

exista uma definição genericamente aceite pode considerar-se que a queer theory, recupera a tese feminista de que não existem papéis de género biologicamente inscritos no ser humano, e que a identidade de género resulta de uma construção social, acrescentando-lhe o contributo do movimento LGBT para quem as identidades sexuais, à semelhança do género, são múltiplas e essencialmente fluidas.

A *queer theory* surge frequentemente associada a *Gender Trouble*, de Judith Butler (1990), para quem “o género opera num sistema de normas e as performances de género partem dessas normas para se concretizarem em consonância ou para as tentarem ressignificar” (Oliveira & Nogueira, 2009: 10).

Judith Butler reflete sobre a maleabilidade de identidades, ao modo como o ser humano é capaz de moldar o seu comportamento consoante o contexto, ou mesmo a sua vontade, performando. É de notar, no entanto, que, muitas vezes, estas performances são construídas ainda tendo por base estereótipos definidos socialmente, ou seja, ainda que o género seja algo dotado de plasticidade, a sua construção baseia-se muitas vezes em normas, cuja noção de identidade é dada como fixa e baseada numa ideia binária que a divide em masculino e feminino, e assenta ainda num pensamento onde impera a hegemonia heterossexual.

Num seu outro livro, *Bodies that matter*, Butler reflecte sobre estas construções discursivas que irão habitar corpos e materializar sexo, sexualidade e género. Mas traz-nos também a noção de *corpo abjeto* (Butler, 1993:3). O corpo “abjeto” é aquele (ou o daquele/a) que não pode tornar-se sujeito, que não é considerado completamente humano. É então opondo-se a esta heteronormatividade castradora que surge o movimento queer, enquanto movimento contestatário, que pretende ressignificar essas normas identitárias.

|Capítulo 2|

Mascarados/as: as identidades queer de Duchamp – Sélavy e Claude Cahun

“Queer theory employs a number of ideas from poststructuralist theory, including Jacques Lacan’s psychoanalytic models of decentred, unstable identity, Jacques Derrida’s deconstruction of binary conceptual and linguistic structures, and, of course, Foucault’s model of discourse, knowledge and power.” (Spargo, 1999: 41)

A partir da década de 1990, aquilo a que, no capítulo anterior chamamos o feminismo normativo entra definitivamente em crise. Para trás ficam as reivindicações baseadas no binário de género, abrindo-se portas para a teoria queer, que pensa a identidade através da incerteza do género, sexo biológico e desejo sexual¹⁷. As identidades são vistas como fluídas e instáveis, dotadas de uma enorme plasticidade.

Para a análise que se segue teremos de nos descolar temporalmente para trás, recuar para antes do surgimento deste grande “guarda-chuva” que é o termo *queer*. Marcel Duchamp e Claude Cahun, surgem hoje aos nossos olhos como artistas cujas obras refletiram (total ou parcialmente, como veremos) sobre questões identitárias. Ainda que tenham produzido as suas obras antes da cunhagem desta teoria, podemos lê-las agora à luz dos novos termos e conceitos, e tentar perceber de que modo é que estes dois artistas conseguiram levantar, através das suas obras, questões tão pertinentes e inovadoras no que diz respeito à construção identitária.

Marcel Duchamp e Claude Cahun. O que terão em comum estes dois seres e as suas (inúmeras) identidades? Rrose Sélavy vive dentro de Duchamp, tal como as múltiplas identidades de Cahun habitam dentro dela; todavia, ao transportarem-nas para fora de si, estes dois artistas fazem-no de maneiras bastantes distintas, ainda que com alguns pontos em comum.

¹⁷ Referindo-se à teoria queer, Brandão define-a, através do pensamento de Dynes, Jagose e Penn, como tendo “epicentro nos estudos literários e influenciada pelo construtivismo, pelo pós-estruturalismo e pelo pós-modernismo, a abordagem surge na década de 1990, salientando as relações fluidas, incoerentes e instáveis entre corpo, sexo, género e desejo, questionando a existência de fronteiras estáveis entre ‘normalidade’ e ‘desvio’ e a hétero-normatividade.” (Brandão, 2009: 82).

1. Rose Sélavy – Marcel Duchamp

A obra de Duchamp (1887-1968), enquanto Rose Sélavy (Figura 7), pode ser vista como lúdica, um capricho, tanto que este assume que “mudou de sexo” por ser simples, bastava vestir-se de mulher, imitar uma mulher, pensar e criar como uma mulher.

“Desejava, com efeito, trocar de identidade e a primeira ideia que me surgiu foi a de adotar um nome judeu. Eu era católico e já seria uma mudança passar de uma religião a outra! Não encontrei um nome judeu que me agradasse ou que me tentasse, e de repente tive uma ideia: porque não mudar de sexo? É muito mais simples! Então daí veio o nome de Rose Sélavy.” (Duchamp cit. por Olaio, 2000: 104).

No entanto, esta explicação é questionada por alguns autores como é o caso de Zapperi (2007), que o faz através da fotografia *Tonsure* de 1919 ou 1921 (o ano desta fotografia é um pouco controverso, nunca lhe tendo sido realmente atribuída uma data), de Man Ray, onde Duchamp surge com uma estrela de cinco pontas rapada na cabeça (Figura 8).

“(...)his decision to abandon painting, and notably his engagement with what I might call a problematic of masculinity. In all these respects, this period is a crucial one in the consideration of “*Tonsure*”. For what the image stages, through its allusion to the putatively desexualised masculinity of the priest, is precisely those questions that arise regarding the masculine role of the artist in a period when traditional gender roles were beginning to be subject to radical interrogation.” (Zapperi, 2007: 293).

Tonsure e o alter-ego Rose Sélavy são cronologicamente muito próximos¹⁸. Mas, se por um lado podemos ver esta atitude como um abandono do modelo modernista do artista/génio masculino por parte de Duchamp, por outro deve entender-se que esta é uma subversão ambígua, uma vez que renunciando deste modo à sua masculinidade, o artista ganha um outro tipo de autoridade masculina – a de sacerdote.

¹⁸ Existe uma outra fotografia de Duchamp sentado num banco e inclinado para a frente em direcção à câmara, que mostra a mesma tonsura “em estrela”. Esta fotografia está assinada como “Voici/Rose Sélavy/1921”(Zapperi, 2007: 289, n.1).



Fig. 7 - Rose Sélavy (1921), Marcel Duchamp e Man Ray



Fig. 8 - Tonsure (1921), Marcel Duchamp (fotografado por Man Ray)

Numa postura marcadamente masculina e de superioridade, Duchamp faz de Rose Sélavy uma espécie de identidade alternativa, mas acima disso usa-a como objeto artístico.

“Rose, por um lado, é a possibilidade de ver a vida pelo prisma da estética e, por outro, corresponde a uma clarificação da diferença entre a vida real e a existência virtual, sugerindo uma imagem da arte através desta personagem artificial.” (Olaio, 2000: 30).

A mulher é vista como algo imitável, como algo objetivável e mais uma vez alvo do olhar masculino. À semelhança de Susana, em *Susana e os Velhos* (1610), de Artemisia Gentileschi, e de tantos outros modelos/musas ou simples mulheres, recai sobre o corpo feminino o olhar masculino. Como refere Aliaga (2004: 21):

“los avances que se identificaban con la modernidad... sólo beneficiaban a los varones que seguían haciendo de la mujer un objeto pasivo... [L]o masculino, que era lo absoluto, se manifestaba como lo carente de especificidad, lo fijo e inamovible, lo puro y universal en sí mismo, mientras el arte hecha per las mujeres arrastraba una carga peyorativa, al ser percibido de corto alcance, doméstico”.

Nos inícios da arte moderna, tal como no passado, “lo femenino se resumía basicamente en el desnudo. Un desnudo puro y esteticista” (Aliaga, *ibid.*).

Duchamp mantém este jogo de olhares, numa abordagem sempre muito sexual da sociedade, como é visível por exemplo através da escultura *Female Fig Leaf* (1950), assinada por Rose Selávy, numa referência à genitália feminina e ao mesmo tempo, pelo uso da expressão “fig leaf”, uma referência ao puritanismo e à censura. Ou mesmo em *L.H.O.O.Q.* (1919), onde através da manipulação da famosa *Gioconda* de Da Vinci, acrescentando-lhe um bigode e uma barba, levanta toda uma questão acerca da ambiguidade sexual da aparência daquela personagem que ali nos surge. Mas esta obra não esgota o seu significado só na imagem. Se analisarmos o título *L.H.O.O.Q.* – soletrando-o em francês, conseguimos ler *elle a chaud au cul*, que se pode traduzir de várias maneiras, mas todas elas apontarão para uma conotação sexual. Se continuarmos ainda neste jogo de palavras, conseguiremos ver uma semelhança entre *L.H.O.O.Q.* e *look*, palavra inglesa para “olhar”. Assim, Duchamp provoca o olhar do espectador, num desafio à reflexão sobre “a revitalização do olhar sobre a obra museológica, que adquire novas e multiplicadas significações, na passagem de uma imagem enigmática à vitalidade de uma personagem” (Olaio, 2000: 25). As suas obras são então muitas vezes pensadas com um jogo entre o sexual e o social. E Rose Selávy é a manifestação desta ambivalência.



Fig.9 - Yvonne et Madeleine déshabillées (1911), Marcel Duchamp



Fig.10 - L.H.O.O.Q. (1919), Marcel Duchamp

Para Duchamp, o contexto e o espaço público são um elemento fulcral da sua arte. Os seus *ready-made* são um claro exemplo disso, precisando sempre do espaço dos museus para se consagrarem enquanto obras de arte (Leenhardt, 2007: 6). Esta preocupação com o contexto social fica também clara nas obras: *La Belle Haleine, Eau de Violette* (1921) e *Wanted... Rose Sélavy* (1922). Duchamp faz uso de dois elementos da esfera social: o cartaz e um frasco de perfume para que as imagens preconcebidas afetem a leitura do observador (Figuras 11 e 12).

Na primeira obra, surge num frasco de perfume, no sítio onde normalmente se encontraria a fotografia ou gravura de uma bela mulher, a fotografia de Duchamp vestido de mulher, numa pose feminina, mas com claros traços masculinos, levando assim o espectador a questionar a beleza e veracidade daquela figura que ali se apresentava. Na segunda obra, num cartaz onde se anuncia a recompensa dada pela entrega de Rose Sélavy, surge-nos ele próprio, sem adereços nem traços de mulher, levando mais uma vez o observador a questionar-se acerca da identidade daquela personagem que dá pelo nome de uma mulher, mas se assemelha a um homem. Estando claramente estas imagens, ligadas a um estereótipo (frasco de perfume – mulher; cartaz de criminoso – homem), Duchamp vai para além destes conceitos e leva o observador a questionar a identidade da pessoa fotografada, afirmando assim a irredutibilidade do sujeito às normas que a sociedade lhe tenta impor.



Fig. 11 - Belle Haleine, eau de violette [fotografia de Man Ray] (1921), Marcel Duchamp



Fig. 12 - Wanted: \$2,000 Reward (1961 [replica do original de 1923]), Marcel Duchamp

Nestas obras Duchamp usa-se a si mesmo como modelo, mas quando quer realmente refletir sobre a identidade, alheando-se ao carácter social e quase interventivo, faz uso de outras pessoas, como na obra *Yvonne et Madeleine déchiquetées* (1911), onde usa duas mulheres para demonstrar que as identidades não têm imagens, mas que estas se constroem no espaço vazio entre o real e o que é representado (Figura 9). Talvez esta postura de Duchamp demonstre alguma altivez e traços de uma sociedade machista, ou seja, o homem precisa de defender a sua virilidade, precisa de se mostrar socialmente como um ser esclarecido e rígido, cuja mudança de identidade não passa de um jogo ou de um trocadilho, ao contrário das mulheres que continuam a ser usadas como modelos maleáveis, frágeis e vulneráveis. Daí que Duchamp nunca questione o seu próprio género, simplesmente faz um jogo de máscaras e de identidades que usa a seu bel-prazer, mas sem nunca as assumir verdadeiramente. Mascara-se de mulher, veste-se de mulher, imita os traços de uma mulher, no fundo imita esta máscara social que as mulheres usam¹⁹, mas estabelece sempre muito claramente a sua identidade de género, nunca abandonando o seu estatuto masculino.

2. Claude Cahun

Nascida Lucy Schwob, Claude Cahun (1894-1955) revela-se uma das mais perturbadoras artistas da época moderna. Levantando questões sobre a construção identitária conduz-nos a seu lado, num percurso intimista, pelos meandros das suas metamorfoses constantes e buscas infinitas. Opondo-se à normatização de identidades, a artista defende a possibilidade individual de transformação, por mais abstratos que sejam os contornos desta. O corpo é o lugar privilegiado em todo o seu processo de construção identitária.

Cahun pretende libertar-se de classificações, de identidades preconcebidas, pois as via como convenções baseadas sempre na subjetividade masculina²⁰. Em vida, publicou

¹⁹ “Joan Rivière, escribió en 1929, *La feminité comme mascarade*, donde define por primera vez la máscara en clave feminista, partiendo de la idea de feminidad como construcción, no como una especie de marca de nacimiento que prevé nuestro destino, imposible de borrar u ocultar; así pues, aborda lo femenino, no en cuanto esencia de mujer, sino considerándolo una especie de *performance* social, susceptible de transformar, «travestir» en artística: una vertiente creativa, que la obra de Cahun desarrolla ampliamente.” (Llabata, 2014: 79)

²⁰ Em certa ocasião Simone de Beauvoir (1975: 11), comparando a relação entre os dois sexos-géneros à de duas electricidades disse que “o homem representa ao mesmo tempo o pólo positivo e o neutro”; à mulher restava-lhe ser o negativo, o Outro do homem.

somente uma fotografia *Frontière Humaine* (1930). Nesta fotografia, de cabeça rapada e sem qualquer tipo de adereços ou roupas estereotipadas, põe-nos perante uma personagem que não conseguimos classificar segundo as normas sociais, pois não conseguimos perceber nem o sexo biológico, nem a idade, por exemplo (Figura 13). Mas vai além disso e leva-nos a questionar a própria veracidade daquele corpo que nos surge ali, ao não conseguirmos perceber se se trata de algo real ou manipulado. Para Conley (cit. por Cucala, 2007: 3)

“[...] this photograph also destabilises common assumptions about photography itself, its reliability and its indexicality, by seeming to capture not only what seems familiar to any human being but also the suggestion of what does not, of what seems to escape familiarity with a hint of the interference of otherworldly, even ghostly, elements in an otherwise familiar world.”



Fig.13 - Frontière humaine (1930),
Claude Cahun



Fig.14 - Autoretrato de perfil
(1928), Claude Cahun

É neste constante processo de descaracterização que Cahun trabalha, a fim de quebrar todos os estereótipos que possam recair sobre ela, propondo assim uma “*androginia radical*” (Alfonso, 2002: 215), misturando o masculino e o feminino. Em 1928, num dos seus muitos autorretratos (Figura 14), surge-nos de perfil e, tal como na obra referida anteriormente, descaracterizada e numa pose rígida. Mostra-se como ela própria e mais ninguém, sem recorrer a elementos que a identifiquem ou cataloguem, figura como um

ser inclassificável socialmente, sendo ela a única capaz de encontrar termos para si mesma.

«Cierro los ojos para delimitar la orgía. Hay demasiado de todo. Me callo. Retengo mi aliento. Me acurruco, abandono mis límites, me repliego hacia un centro imaginario... no sin premeditación ... me hago rapar el cabello, arrancar los dientes, los senos —todo lo que moleste o impaciente mi mirada— el estómago, los ovarios, el cerebro consciente y enquistado. Cuando no tenga más que una carta en la mano, un latido del corazón que sentir, pero la perfección, por supuesto ganaré la partida.» (Cahun cit. por Alfonso, 2002: 207).

É através de dois autorretratos, um de 1927 e outro de 1929, que Cahun indaga, numa tentativa de negar toda a normatização, sobre a questão dos estereótipos identitários e convenções identitárias que a sociedade constrói. Os traços neutros desaparecem, apresenta-se-nos de cabelo penteado, maquilhada e mascarada de uma espécie de halterofilista, ainda que em posturas diferentes e contrastantes. Na fotografia de 1927 (Figura 15), apresenta-se de lábios pintados, cabelo penteado e feições femininas, tal qual como as suas poses que contrastam depois com o seu fato de halterofilista, um desporto ligado à figura masculina e à sua imponente e força. Contrariamente ao que acontece na fotografia de 1929 (Figura 16), onde com o mesmo fato posa agora numa postura rígida, já sem maquilhagem, direccionando para fora um olhar quase intimidante e penetrante.



Fig. 15 - Autoretrato [com fato de halterofilista] (1927), Claude Cahun



Fig.16 - Autoretrato (1929), Claude Cahun

Segundo Alfonso (2002), Cahun deixa-nos então no meio deste jogo de identidades, mas ao invés de se inserir num movimento de reivindicação, como por exemplo o feminismo em voga nesta época, a artista pretende somente refletir sobre a sua identidade, usando a representação visual como um lugar de debate para esta problemática. Cahun não pretende fazer um retrato ou uma crítica social, muito menos debruçar-se sobre os outros. Ainda que use um conjunto de maneirismos e roupas estereotipadas, como é o caso de um outro autorretrato de 1928 (Figura 17), onde aparece vestida de boneca oriental, Cahun pretende somente demonstrar a plasticidade da identidade, o modo como esta consegue fluir sem se render às barreiras que a sociedade lhe tenta impor. De acordo com a filósofa pós-estruturalista Judith Butler, pensadora não-essencialista e uma das principais vozes da teoria *queer*, não existe uma essência da identidade de gênero, i.e. algo que se possa definir à partida, algo que precede e subjaz às várias manifestações do gênero. O gênero é, tal como o sexo biológico, 'essencialmente' performativo. Define-se pela ação, pela sua manifestação(ões), em cada momento e lugar (Butler, 1999: 28).



Fig. 17 - Autorretrato [boneca chinesa]
(1928), Claude Cahun



Fig. 18 - Le chemin des chats
(1948), Claude Cahun

Numa fase mais madura da sua carreira e da sua vida, as suas imagens que, constantemente falaram de transformação, fragmentação, parecem ganhar uma nova camada ao serem inseridas em cenários diversos, seja na janela de uma casa, em mais um autorretrato de 1938, ou num cemitério onde está de olhos vendados e conduzida por

um gato-guia, em *Le chemim des chats* de 1948 (Figura 18). Depois de inúmeros autorretratos de cabeça rapada, distorcida ou mesmo usando fatos estereotipados, numa tentativa de explorar o máximo de identidades possíveis, sendo elas sempre neutras, sem assumir nenhuma, Cahun atinge um outro nível. Como refere Saldaña (cit. por Llabata, 2014: 85), estas fotografias “continúan siendo exploración, pero en ellas juega a la máscara de la no-máscara, a descubrir lo surreal de la experiencia personal, ahondando en los procesos narcisistas de una búsqueda de identidad propia.”

Assim, abre-se um panorama totalmente diferente onde a máscara escolhida por Cahun é a não-máscara. De um modo geral, todo o seu percurso se mostra como uma tentativa de destruir os discursos e normas sobre a identidade que a sociedade tenta impor; sem sair de si própria consegue exteriorizar e estender até nós uma intensa reflexão acerca da fluidez identitária. Este trajeto de pesquisa e exploração da artista leva-nos a questionar o modo como somos capazes de viver para além do social, desfrutando de nós próprios e da nossa maleabilidade enquanto seres racionais, sem termos medo de nos afirmar individuais e únicos.

3. Sélavy e Cahun: o confronto das identidades

Como foi possível perceber anteriormente, Marcel Duchamp penetra, num certo período da sua carreira, numa área que Claude Cahun sempre habitou: o campo das questões de identidade e os seus meandros. Cahun fá-lo desde sempre, seja através das suas fotografias ou dos seus textos, questionando os modelos identitários que a sociedade impõe, tentando derrubá-los em si mesma. Propõe o não reconhecimento, a identidade sem género, livre e fluida, capaz de assumir todos os contornos que queira, sem pretender encaixar-se no que a sociedade dá como modelos. Na opinião de Cristina Cucala (2007):

“La artista cuestionaría, en definitiva, el conocimiento y su articulación deteniéndose, de forma señalada, en la diferencia ‘esencial’ que clasifica y organiza a los seres humanos. Su obra expone consciente un proyecto de ilustración de la maraña de convenciones sociales y relaciones de poder que se ocultan tras las categorías de sexo y género al tiempo que su empeño en superar

cualquier clasificación, especialmente visible en la fotografía y afirmada en su reivindicada 'manie de l'inconnaisable'." (Cucala, 2007: 4).

Já Duchamp reflete sobre as questões de identidade/género num período específico, quer através do alter-ego Rrose Sélavy²¹, quer por si mesmo em aparições com visuais berrantes num gesto contestatário, questionando não a sua própria identidade mas os modelos sociais e o paradigma do omnipresente artista masculino, numa altura em que os tradicionais papéis de género começavam a ser alvo de contestação. Como recorda Jones(1995: 22),

"...the worker artist has become the mainstay of traditional narratives of modern art history from Van Gogh, trundling his canvases dutifully out into the fields, to Jackson Pollock, depicted in well-known series of images by photographers such as Hans Namuth in jeans and t-shirt, straining to fling paint energetically across a wide expanse of canvas. (...) discussions of these artists' works has rested on an assumption of their virile, heterosexual masculinity".

Em claro contraste, pode assinalar-se o surgimento de uma masculinidade outra, representada por nomes como Marcel Duchamp ou Andy Warhol, "artists whose dandified masculinities compromise the machismo of the modernist artistic genius" (ibid.).

A busca de identidades alternativas por parte de Duchamp e Cahun leva-os, em determinado momento, até ao conceito de androginia, mas por percursos muito distintos. Se Cahun por seu lado busca uma androginia radical, uma descaracterização total que a remeta para um campo neutro onde nenhuma categorização social lhe encaixe, Duchamp fá-lo encaixando-se num espaço muito concreto: o sacerdócio. Ao adotar simbolicamente a tonsura em 1921, Duchamp-Sélavie parece assumir uma "putativa masculinidade dessexualizada" de padre (Zapperi, 2007: 293), quer se entenda esse seu gesto como renúncia efetiva ao papel masculino tradicional (e concomitante autoridade) ou, pelo contrário, como restabelecimento de uma nova forma de poder masculino: a do sacerdote-guia.

²¹ "Duchamp's most flamboyantly disruptive self-presentational strategy was his feminine 'masquerade' as Rrose Sélavy in photographs taken by Man Ray (1920-1). Here, he adopted the accoutrements of bourgeois femininity, performing himself against the grain of normative models of artistic subjectivity" (Jones, 1995: 22).

Como vimos anteriormente, Cahun faz através das suas obras uma incessante busca pela neutralização, tentando ao máximo que a sua identidade seja tão masculina quando feminina, não podendo assim ser inserida na normatização binária da sociedade, pois não é de modo algum perceptível através das suas imagens um género, um sexo biológico ou mesmo uma idade ou raça. O seu corpo está sempre coberto, ora com trajes neutros ora com fatos estereotipados sobre os quais ela trabalha a sua própria identidade, tentando ao máximo não se inserir em nenhuma classificação social. Ao contrário de Duchamp, que ao procurar esta androginia, esta neutralização, se vai associar a um ambiente muito específico e masculino.

“...in this exclusively masculine construction - Christianity itself - it is the priests who bear the traces of a femininity that is otherwise denied: 'Then the effeminate costume of the priests, their compulsory celibacy, shaven head, and so on, plainly signify deprivation of masculine attributes, being thus equivalent to a symbolic self-castration'. (Zapperi, 2007: 297).

Assim, é visível o carácter social de toda a obra e percurso de Duchamp, em contraste com o trajeto mais intimista e pessoal de Cahun. Consequência, em parte, de diferenciais de poder ainda prevaletentes entre os dois sexo-géneros? A questão é certamente complexa e não cabe no espaço desta dissertação dar-lhe uma resposta.

E no entanto, há algo que une estes dois artistas: a fotografia. A fotografia é, tanto em Cahun como em Duchamp, o médium de eleição para este percurso reflexivo. Na verdade, cada instantâneo corresponde à captação de um momento, de uma existência fugaz e única, um mero ponto no espaço-tempo, “de tal modo que seria concebível, tendo como referência a fotografia no reconhecimento de uma identidade, que poderíamos encontrar tantas identidades do indivíduo quantos instantâneos fotográficos fossem feitos.” (Olaio, 2000: 23). Ou seja, a fotografia capta instantes, mas a identidade é dotada de uma plasticidade tal que se pode alterar completamente no instante a seguir, criando uma outra camada, uma outra imagem. É talvez este potencial que faz com que Duchamp e Cahun recorram à fotografia para se multiplicarem em identidades e possibilidades. Ou então ainda um outro fator: “A fotografia nos coloca em contato com a realidade, mas de modo incompleto: atesta a presença do objeto, mas pouco diz sobre ele.” (Entler, 2006: 37).

É neste vazio entre o que é fotografado e o que se revela na fotografia que os artistas podem trabalhar, numa busca de inúmeros significados que podem caber neste espaço criado. A fotografia não diz tudo sobre o que nos mostra, deixando à mercê de quem observa uma possibilidade de imaginar, de preencher o que falta à sua maneira. Cahun e Duchamp jogam ambos com este espaço, com as leituras que o observador pode ter daquilo que vê. Cahun nas suas aparições neutras deixa ao encargo do observador a descodificação de que ser é aquele que nos apresenta, de como defini-lo. À semelhança do que faz Duchamp, que ao misturar identidades em espaços comuns pertencentes a estereótipos (como é o caso das obras do frasco de perfume e do cartaz), deixa para o observador o papel de descobrir e conjecturar, divagar sobre aquelas trocas.

4. Considerações finais

Próximos em termos cronológicos e até mesmo estético-artísticos, fazendo uso de um mesmo medium – o autorretrato fotográfico -, Marcel Duchamp e Claude Cahun evidenciam um percurso existencial bastante distinto. Ele tornar-se-á uma figura de proa da arte de vanguarda, que se move no espaço público, com um impacto imenso nas gerações da segunda metade do século XX e século XXI; ela leva uma existência mais apagada, problemática, no limiar do mais completo insucesso. Um precário reconhecimento póstumo acaba por salvá-la do esquecimento. Ao contrário de Duchamp, naturalizado cidadão americano e de quem não se conhecem quaisquer atividades políticas de relevo, Cahun foi também uma ativista contra o nazismo. De ascendência judaica e tendo experienciado o antissemitismo no liceu, as suas ligações à Resistência levaram a que fosse presa pelos nazis no final da II guerra mundial e condenada à morte juntamente com a sua companheira de toda uma vida, Suzanne Malherbe. Não chegaram a ser executadas, mas a estadia na prisão afetou-lhe a saúde impondo-lhe uma morte relativamente prematura.

Também o carácter social da obra de Duchamp contrasta com o lado mais intimista e pessoal da obra de Cahun. No primeiro caso temos a androginia ambígua do sacerdote tonsurado, e o alter-ego Rose Sélavy. Uma mera boutade, uma provocação antissistema de que a sua obra foi fértil? Um questionamento do mito modernista do génio artístico (masculino)? No segundo caso, Cahun expõe, nos seus múltiplos autorretratos, um

projecto não tanto de reivindicação social ou de crítica do mundo da arte, mas sobretudo questionador de um conceito monolítico de identidade.

Marcel Duchamp e Claude Cahun abordam a questão da identidade como algo construído, múltiplo, dotado de enorme plasticidade. Podemos considerar que ambos os artistas pretendem na verdade transcender o género, questionar estereótipos, embora o façam de forma substancialmente distinta – no caso específico de Cahun, e independentemente da sua orientação sexual, podemos eventualmente reconhecer aquilo que designaríamos hoje genderqueer, pessoa sem género. Finalmente, o recurso à fotografia enquanto meio expressivo oferece-lhes a possibilidade de multiplicarem as identidades: a cada instantâneo corresponde um momentâneo eu, uma existência irrepetível e única. Ou apenas e só uma renovação da máscara.

|Capítulo 3|

Há sempre uma distância que separa o imaginado e o concreto. É nessa distância que se prendem os meandros destas obras. A perfeição, a beleza, a exímia técnica nunca foram tidas em conta, situando-se estas peças nessa mesma distância, nessas imperfeições, nesse limbo que separa o belo do horrendo, a inocência da responsabilidade, o preto do branco. Sobra então o cinzento e mesmo nesse cinzento há espaço para muitas tonalidades.

Como referido na Introdução, o presente trabalho corresponde a uma dissertação *por projecto*, isto é assente numa prática de experimentação e criação de projectos artísticos. Os três projectos que agora se apresentam, e que integram a exposição “*Do bodies really matter?*”, inaugurada a 15 de Dezembro na galeria da Associação Cultural Mercado Negro, em Aveiro, dão continuidade a todo um trabalho de investigação teórico-prática que foi sendo desenvolvido ao longo do mestrado. Porém, constituem-se como trabalho autónomo e não meramente acessório, ou “ilustrativo” de conceitos e reflexões tratados nos dois capítulos anteriores, de enquadramento teórico. Realizadas em simultâneo com essa investigação teórica, as peças aqui descritas foram muitas vezes influenciadas por leituras, pensamentos e movimentos (artísticos e reivindicativos) explorados e analisados ao longo da realização desta dissertação, fazendo parte integral desta, seja aqui no formato de sinopses, seja na exposição final.

Tal como sucede com a parte teórica, estas obras prendem-se com a necessidade de explorar questões de identidade e género, na tentativa de derrubar estereótipos, numa atitude de constante questionamento acerca daquilo que a sociedade nos dá como estabelecido. Numa postura reivindicativa estas obras são criadas sob a ideia de que as identidades não têm uma essência definida e fixa, mas sim que são maleáveis e, de certo modo, efémeras. Então este é um conjunto de obras que materializa essa efemeridade, que guarda, através da criação artística, identidades descobertas, exteriorizadas, exploradas, fixando-as não como uma construção, mas como um momento se torna intemporal através da arte.

Seja na obra *I-maculada*, na qual um grupo de mulheres é convidado a refletir sobre a sua identidade e onde, através do tingimento de rendas brancas com os seus próprios fluídos menstruais, num momento íntimo e de reflexão, estas refletem sobre a sua condição de mulheres. Seja em *Friends of Dorothy*, conjunto de fotografias que nos

mostra pormenores de identidades, deixando nas mãos do espetador o poder de imaginar e construir o que fica para lá destes pormenores. Ou ainda, em *Unheimlich*, uma peça onde o íntimo se nos revela como uma parte válida e muito importante das identidades, uma exploração do interior como parte vital, ainda que causadora de um certo estranhamento.

Para a criação destas obras, como não poderia deixar de ser, foi tido em conta o estado da arte, ou seja, aquilo que está atualmente a ser produzido ou que já foi produzido até ao momento e que de algum modo se relaciona com o tema desta dissertação e desta exposição. É então importante referir algumas das artistas que influenciaram este projeto, à semelhança do que é feito nos capítulos anteriores, quando são referenciados textos e citados autores que contribuíram para o enquadramento teórico desta dissertação. Artistas como Nan Goldin, Helena Almeida e Daniela Maura devem ser destacadas de muitos outros que foram importantes ao longo deste processo, isto porque influenciaram de um modo mais direto a construção tanto da componente estético-formal como das narrativas destas peças.



Fig. 19 - Joey in my mirror, Berlin (1992), Nan Goldin

Na exploração do meio fotográfico, Nan Goldin surge como uma das mais importantes artistas no âmbito deste trabalho, a par, claro está, mas de um modo diferente, com

Claude Cahun. Enquanto Cahun surge como uma influência mais a nível conceptual através do pensamento inerente às suas obras, Goldin destaca-se tanto pela sua estética como pelas suas narrativas. As suas fotografias tipo snapshot funcionam, na sua grande maioria, como uma espécie de diário, onde a artista retrata vidas, quotidianos e identidades de pessoas colocados à margem pela sociedade. É na parte técnica que surge uma aproximação das fotografias aqui apresentadas, *Friends of Dorothy*, com as desta artista, pela preferência do snapshot, onde a técnica é deixada para segundo plano em detrimento da captação de um momento instantâneo e único. Também nas narrativas produzidas através das imagens existe uma ligação estreita com Nan Goldin, uma vez que tanto o trabalho da artista como este aqui apresentado se debruçam sobre experiências e identidades alternativas. No entanto, Goldin conta histórias e retrata vidas, enquanto as fotografias aqui apresentadas focam-se em pormenores dessas histórias e dessas vidas.

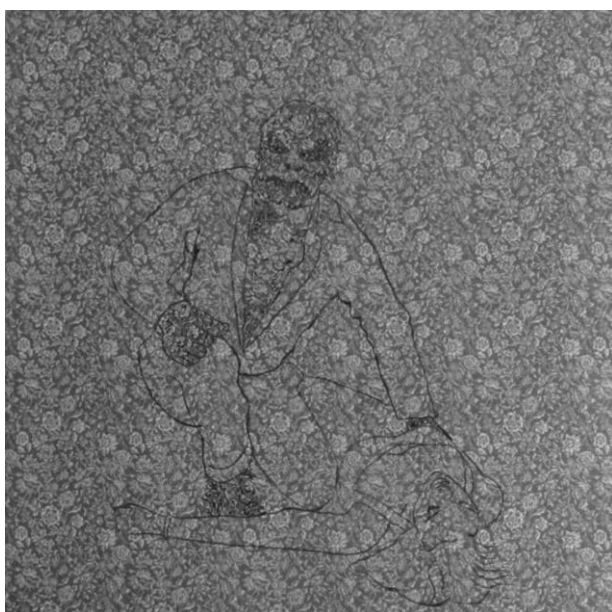


Fig.20 - Série Manual de Boas Práticas (2013),
Daniela Maura



Fig.21 - Tela Habitada (1976),
Helena Almeida

Aproxima-se ainda este trabalho de artistas como Daniela Maura e Helena Almeida, devido à confluência de algumas linhas construtivas e ideológicas. No caso de Maura, as suas obras e processos mostram-se relevantes devido ao modo de pensar o interior e as identidades, bem como pelos materiais usados na produção das suas peças gráficas. Debruçando-se sobre identidades, Maura prende-se com questões do íntimo, mas

também de alteridade, de como as identidades se constroem e se deslocam do interior para o exterior, mas também das relações com os outros. Há uma particular atenção pelo suporte sobre o qual as suas obras são construídas, por exemplo, o papel de parede, sobre o qual a artista trabalha figuras disformes ou estranhas. É nesta importância dada ao suporte como intensificador da narrativa que as obras aqui apresentadas (mais especificamente os projetos 1 e 3) se aproximam do processo desta artista. No uso de materiais familiares e do contexto casa, Maura cria uma camada extra nas suas obras, dando às suas figuras estranhas um toque de familiaridade, de conforto. Quase tentando aproximar o espectador da obra que pode sentir-se repelido pelo que está graficamente representado, mas que se irá identificar e sentir proximidade dos materiais usados como suporte.

É também nesta questão de suportes e de camadas que surge Helena Almeida. É através da criação de camadas e de novas leituras a peças que têm já um modo preconcebido de utilização/visão, reexplorando suportes e materiais, que surge uma ligação estreita entre a peça *Unheimlich* e todo o trabalho de Almeida. Quebrando perspectivas estáticas e únicas de ver e utilizar materiais, Helena Almeida explora muitas vezes o interior das peças e de si mesma num paralelo que se constrói sobre um questionamento constante, à semelhança do que ocorreu ao longo do processo criativo da peça acima mencionada.

Este conjunto de obras, sob o nome *Do bodies really matter?*, apresenta-se num espaço físico: na Associação Cultural Mercado Negro, em Aveiro. Esta exposição, fora da Universidade de Aveiro, acontece devido à necessidade de confronto destas obras com o público, para que este não se torne somente um trabalho académico, para ser avaliado no âmbito de uma defesa de provas, mas sim para ser também observado e pensado, extrapolando do contexto universitário para o social, ganhando assim um maior impacto. E este sempre foi o objetivo principal: fazer as pessoas refletir.

Projeto 1

Título: *I-maculada*

Material: fluidos menstruais sobre renda branca

Palavras-chave: menstruação; feminilidade; tradição

Sinopse:

“- Mãe, que coisa é casar?

- Filha, é fiar, parir e chorar.”

in *Húmus*, Raul Brandão

As tradicionais rendas brancas, imaculados e minuciosos trabalhos ensinados e aprendidos de geração em geração. Também eu os aprendi da minha mãe e da minha avó um dia, para que mais tarde pudesse juntar às minhas qualidades de mulher esta bela capacidade. Nunca me achei exímia nesta arte de entrelaçar linhas, ficava sempre tudo demasiado frouxo, ou demasiado apertado, mas como diz a minha avó “é tudo uma questão de prática, filha”, e ela tem razão.

Nas rendas, como na vida de uma mulher (e vamos ver aqui a palavra *mulher* como referindo-se ao sexo biológico) no geral, tudo é uma questão de prática, de rotina, de acomodação, de aprendizagem. Foi isso que me foi incutido desde sempre, que “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, mas, ao contrário do que Beauvoir quis dizer, este “torna-se mulher” foi-me sempre mostrado com limites bem definidos, significava a aprendizagem de determinadas características necessárias à formação de uma mulher.²² As rendas, os bordados, as costuras, foram o único traço feminino (ou daquilo que me foi ensinado como sendo coisas “de mulher”) que desde a infância quis conservar, tudo o resto me acabou por passar um pouco ao lado, numa negação desde pequena destes traços espectáveis de um ser feminino.

É neste pensamento que tem início a criação desta obra. À imagem do que nos é contado em “The Blank Page”, um conto de Karen Blixen²³, onde os linhos tecidos por freiras carmelitas são expostos numa parede depois de manchados com o sangue da virgindade das princesas de Portugal, surge esta obra, onde as rendas tecidas por mim

²² “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, económico, define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade” (Beauvoir, 1976: 13). Nas décadas de 1960 e 70, também as feministas norte-americanas insistiam neste ponto, estabelecendo uma distinção entre sexo e género, e acalentando a esperança de que o culturalmente adquirido seria mais facilmente mutável do que o biológico. No entanto, a persistência de binários de género, oposições masculino / feminino mantiveram limites estreitos àquilo que era espectável de um ponto de vista social, ou mesmo legalmente permitido.

²³ Baronesa Karen von Blixen-Finecke (1885 –1962), também conhecida pelo pseudónimo literário Isak Dinesen, escreveu em dinamarquês e inglês. “Det ubeskrevne blad”, traduzido em inglês

própria são expostas depois de manchadas pelo sangue da não fecundação. Num carácter quase imoral, estas rendas são manchadas pelos fluidos menstruais de mulheres que falham o seu papel reprodutor propositadamente.

Foi ao longo deste processo de investigação e experimentação artística que decidi aperfeiçoar a minha técnica nesta arte das rendas ou, como me aconselhou a minha avó, praticar. Este é um trabalho que exige concentração e empenho, pelo que dei por mim a perder dias a fio a tentar descortinar o modo como funcionava determinado modelo de renda, como seria preciso resolver determinado erro, tendo muitas vezes de desmanchar quase peças inteiras por causa de erros que não eram perceptíveis de imediato. Foi ao longo destes dias de re-aprendizagem que muitas vezes refleti sobre o conceito *mulher*, sobre como tantas e tantas mulheres passaram os seus dias naquela mesma posição que eu, naquele mesmo trabalho. A par dos labores, uma outra coisa me surge como constante na minha aproximação à identidade feminina, a menstruação. Este pensamento foi grande parte do meu raciocínio enquanto questionava todos os meandros dos contornos da minha identidade enquanto ser biologicamente feminino. A menstruação, esse acontecimento visto atualmente como sujo e vergonhoso, que todos os meses assombra a vida de quem a tem de encarar. Se outrora fora sinal de alegria, de iniciação de uma nova etapa na vida feminina, ou ainda, num tempo mais remoto, sinal de força e de poder²⁴, atualmente representa um assunto tabu, algo íntimo, pessoal que não deve ser mencionado, debatido, muito menos mostrado. É numa tentativa também de quebra deste tabu que aparecem as rendas manchadas.

Foi neste ponto do processo que surgiu também a ideia de partilhar este meu momento de reflexão com outros indivíduos. Seria muito difícil juntar um grupo de pessoas dispostas a aprender, num curto espaço de tempo, a fazer renda e eu não seria certamente a pessoa indicada para ensinar. Então pareceu-me clara e necessária a união destes dois pontos: as rendas e a menstruação. Sob a forma de rosáceas em renda – símbolo da espiritualidade e da ascensão ao sagrado, na arquitetura do período gótico – coloquei os meus fluidos menstruais, manchando assim uma peça tão bonita e

como “The Blank Page”, foi originalmente publicado na colectânea de contos *Sidste Fortællinger* (Copenhaga: Forlaget Gyldendal, 1957).

²⁴ “Os gregos pensavam que as mulheres menstruadas tinham algum poder sobre a fertilidade da terra o que se evoluiu em ritos específicos para esse fim. As mulheres estavam em sintonia com os ciclos da terra e da fertilidade.”; “No xamanismo acredita-se que o poder é manifestado com a força da vida. Quando uma mulher está menstruada, ou no ‘tempo da lua’, sua carga de poder é

imaculada, atirando-a para fora do seu campo de elemento de decoração e de adorno. Como disse, queria que esta reflexão tivesse mais alcance, que mais indivíduos o pudessem fazer. Fiz mais rosáceas em rendas e partilhei-as para que outras pessoas se sentassem sobre elas durante o seu período menstrual e as manchassem enquanto refletiam sobre a sua feminilidade. Para além das três rosáceas, nascem três outras materializações desta reflexão. A cada interveniente foi pedido que, através do meio que lhes fosse mais confortável, fizessem uma materialização do seu processo reflexivo. Nascem então dois textos e uma peça áudio:



Fig.22 – I-maculada I

“P’las minhas pernas, escorre a alma feminina que em meu corpo habita. Como se todos os meses me abandonasse mais um bocado, mas não há meio de acabar. Todos os meses. A cada mês que passa, me sinto menos mulher. Não sou um homem também. E também não sou ninguém. Sou uma alma estéril. É isso. Sou um pedaço de um nada que se arrasta pesarosamente pelos dias. Todos os meses o meu corpo se avoluma. Todos os meses o meu corpo grita “mulher” e esse líquido escarlate jorra de dentro de mim. Todos os meses de dentro de mim sai essa feminilidade suja. Serei mais mulher por

maior. O sangue está fortemente relacionado à lua para diversas culturas americanas” – Ramos, 2011: 33-34

isso? Serei mais mulher que todos aqueles que o querem ser mas não têm sangue a correr-lhe entre as pernas? Na cabeça adensam-se os brilhos brancos como se os meus sonhos roubassem ao cabelo a cor, mas o meu cabelo não é preto e os meus sonhos são monocromáticos. Sangro esta alma todos os meses e ela teima em não morrer. Não me deixa deixar de ser mulher. Não quero ser homem, já disse! Talvez queira só não ser nada. Ser descomprometida com estas regras de ser e não ser. Se sou isto, não posso ser aquilo. Se sou aquilo, não posso ser isto. Então não quero ser nada! Quero ser ao acordar aquilo com que sonho a dormir. E os meus sonhos não são pretos, nem brancos, são cinzentos.”



Fig.23 – I-maculada II

“Derramai sobre mim senhor
todo o teu espírito de sangue.
Agora transcende para ti, deus pátria e família.
Transcendo-me por pecados não consumados.
Que vivas muitos anos fixada nesta bege solidão.”

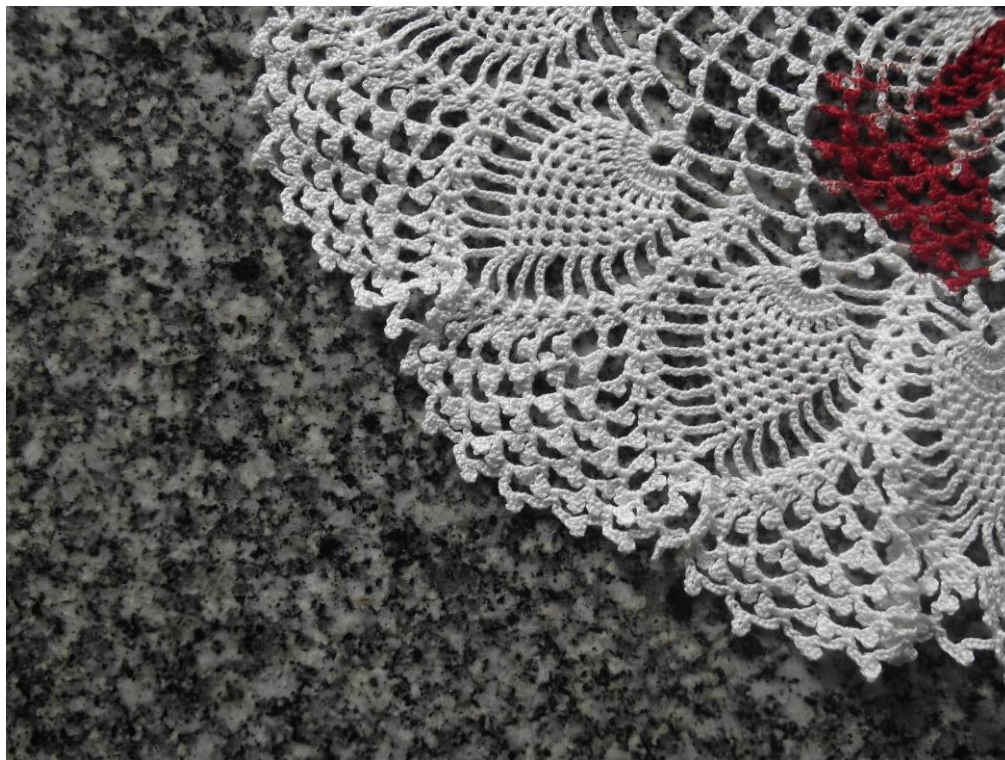


Fig.24 – I-maculada III

Peça de áudio – 2m 37seg

https://drive.google.com/open?id=0B_ZaL5tB_tGtU0N2eS1aeldXcTg

Projeto 2

Título: *Friends of Dorothy*

Material: Instalação fotográfica

Palavras-chave: queer; não-binário; fluidez identitária

Sinopse:

“- You have some queer friends, Dorothy.

- The queerness doesn't matter, so long as they're friends.”

L. Frank Baum, *The Road to Oz*

Muitas vezes usado com um sentido pejorativo, o termo queer, foi adotado pelo movimento LGBT, revertendo o seu estigma negativo. Assume-se como queer todo aquele/a que se desvia da norma, dos padrões aceites socialmente, seja a nível de sexualidade ou de identidade (i.e. corpo, género). A expressão “friend of Dorothy”, está historicamente ligada à comunidade homossexual que a usa como nome de código para

referir uma pessoa gay, mais especificamente um homem gay, mas esta coleção fotográfica vai para além da sexualidade. Dorothy, a doce menina da história do Feiticeiro de Oz, é um exemplo de como a amizade ultrapassa todas as diferenças, sejam elas quais forem.

A juventude, enquanto categoria social, traz consigo uma enorme carga negativa, cheia de preconceitos e de descréditos. Acabam as regalias de criança. Entra-se numa espécie de limbo. Uma preparação para a vida adulta. É nesta fase da vida que nos são cobradas justificações para tudo o que fazemos, pois já não somos crianças, não temos direito a comportar-nos como tal, mas também não somos adultos para sermos totalmente livres e independentes. É nesta fase de permeio entre a inocência e a responsabilidade que assenta esta coleção fotográfica.

“...youth like any other period of your life will be full of ups and full of downs. It will be better. It will be worse. It will be full of joy, excitement, and possibility, and it will be full of misery, violence, and pessimism.” (Halberstam cit. por Bennett, 2013: 190).

Mais do que retratar vidas, quotidianos, personalidades, este conjunto de fotografias pretende levantar questões tão simples quanto os pormenores que aqui são retratados. É muitas vezes no nosso íntimo, no nosso tempo a sós que nos questionamos acerca das nossas características, ou que as exploramos livremente. É também sobre isto que esta instalação fotográfica incide. Sobre o modo como a juventude se nos apresenta atualmente, como uma fase de construção identitária, onde somos (muitas vezes pela primeira vez) confrontados com aquilo que realmente somos ou queremos ser.

Não queria que este tema se focasse em mim, muito menos que se fechasse sobre imagens idealizadas, puramente estéticas, de outras pessoas perante o meu olhar, porque afinal de contas esta obra é sobre a liberdade da juventude. Mais uma vez, não queria também deixar de lado o carácter reivindicativo das minhas obras, nem a exploração das questões de identidade, pelo que não podia deixar de procurar aqueles que, à minha volta, se distanciam da sociedade pelos mais diversos motivos. Indaguei sobre o modo como deveria abordar este tema, sem que tivesse de encenar nada, deixando as pessoas que estava a fotografar à vontade de se exprimirem perante a câmara, sendo elas próprias ou uma edição limitada delas próprias criadas só para

aqueles disparos da máquina fotográfica, reinventando-se a cada segundo que passava. Na maior parte das vezes, aproveitei momentos ou situações do acaso. Ainda que, muitas vezes, existisse uma ideia geral daquilo que ia ser fotografado, fruto de conversas e de debates de ideias entre mim e as pessoas, o resultado final acabou por ser totalmente inesperado. Na sua totalidade as fotografias finais são fruto de ‘snapshots’, ou seja, de fotografias casuais, quase acidentais, onde a técnica e a estética não surgem em primeiro plano. Ou seja, ainda que inicialmente houvesse uma ideia daquilo que ia ser fotografado – e note-se que neste processo, os modelos tiveram total liberdade de ação, limitando-me eu a disparar a máquina – acabaram por ser os pormenores, os acidentes, as experiências, os erros técnicos, que se destacaram na seleção final.

A fotografia surge, à semelhança do que acontece nas obras de Cahun e de Duchamp (como referido no capítulo 2), como o meio mais versátil para revelar identidades, correspondendo quase a cada disparo da máquina uma nova camada ou máscara. Mas o uso da fotografia não se justifica na obra só neste ponto. Há uma necessidade, tanto nas narrativas apresentadas como na produção, de negação da perfeição. Nas narrativas apresentadas é negada a perfeição estética de corpos, corpos que não pretendem encaixar-se naquilo que é socialmente aceite, corpos queer, mais que isso: reflexos corporais de identidades queer. Na produção fotográfica, por sua vez, é negada a perfeição digital. Não há uma necessidade de perfeição técnica, da perfeição que a fotografia digital põe à disposição de quem faz uso dela. Nenhuma das fotografias foi manipulada posteriormente e, nem mesmo aquando da sessão, foram cuidados pormenores técnicos. Assim, todo este conjunto de fotografias se revela como um processo cru e direto, tanto a nível da produção como daquilo que se apresenta.

“Halberstam argues that it is exactly [this] pressure to be successful along with the desire to be taken seriously that makes people stay on well-trodden paths, instead of exploring unknown territories of alternative knowledge and queer strategies of unknowing. She even writes that ‘failing is something queers do and have always done exceptionally well’.” (Szczygielska, 2012: 235)

Para a exposição final foram escolhidas somente oito fotografias.



Fig. 25 - DSC01641 (2016), fotografia

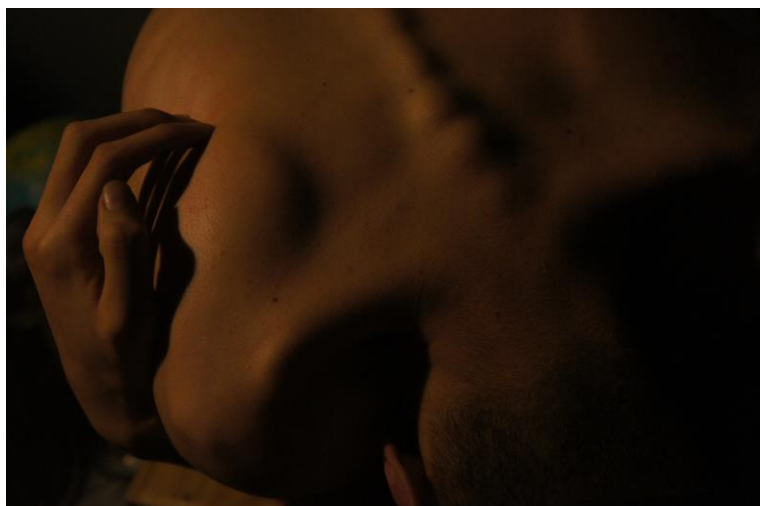


Fig. 26 – DSC01694 (2016), fotografia

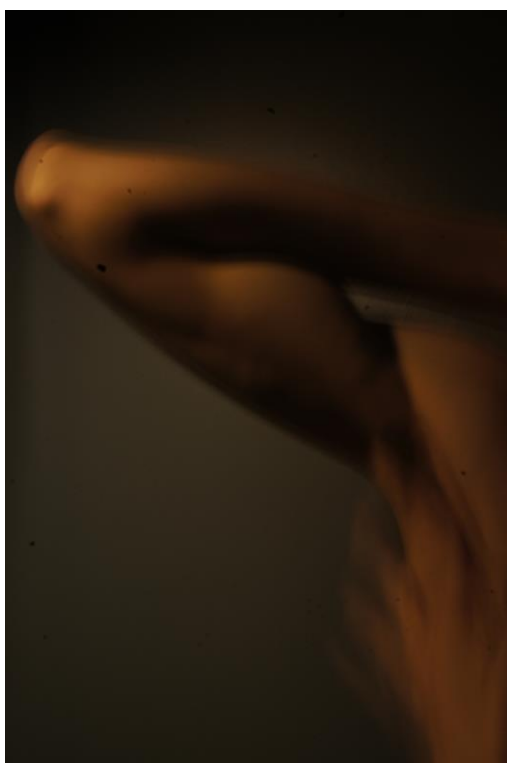


Fig. 27 – DSC01718 (2016), fotografia

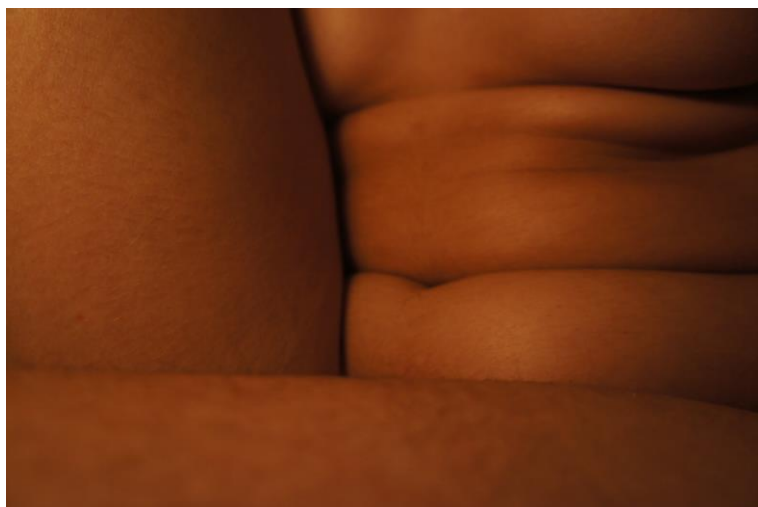


Fig. 28 – DSC02400 (2016), fotografia



Fig. 29 - DSC01833 (2016), fotografia



Fig. 30 - DSC02237 (2016), fotografia



Fig. 31 - DSC02083 (2016), fotografia

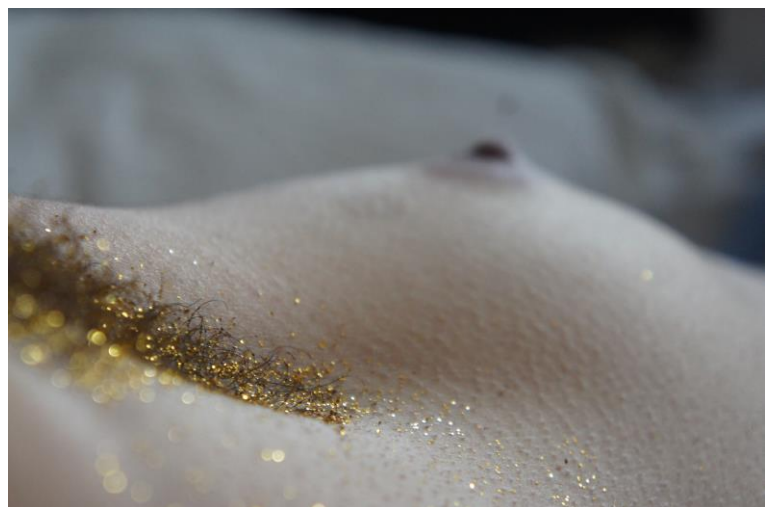


Fig. 32 - DSC02282 (2016), fotografia

Projeto 3

Título: Unheimlich

Material: linha vermelha sobre edredom branco

Palavras-chave: identidade; intimidade; *unheimlich*

Sinopse:

Mulher-a-dias é o título da obra que serviu como leitmotiv desta peça. Sempre na tentativa de, através da criação artística, percorrer e perceber o conceito de identidade, esta obra surge como a necessidade de uma evolução de uma outra que, já ela também, versava sobre este tema. Na obra primeira, que surgiu aquando de uma residência artística em São Pedro do Sul no âmbito do mestrado, para a disciplina de LECA II (Laboratório de Experimentação e Criação Artística), são-nos mostradas silhuetas alinhavadas, como se numa tentativa de redefinição constante (os alinhavos são costuras efémeras que se usam para o auxílio da costura definitiva) (Fig.33-36), mas este novo projeto, vai para além destes alinhavos, prende-se com a beleza dessa efemeridade, dessa confusão que são as linhas auxiliares unidas por laços, para não se soltarem usados muitas vezes para embelezar. Explora-se então, nesta obra, a beleza e o caos da imperfeição. O lado do avesso, aquele que nunca é visto, nem mostrado por ser muitas vezes tão negligenciado. Num suporte ligado ao conforto, o edredom.





Fig. 33-36 – Mulher-a-dias (2015)

O edredom foi usado para quebrar a frieza e transparência usada no trabalho anterior – a peça *Mulher-a-dias* -, trazendo assim um material mais ‘confortável’; remetendo, à semelhança do que faz a artista Daniela Maura com o papel de parede (Fig.20), para um espaço seguro e confiável, a casa, mas indo ainda mais além, neste caso. A cama, que é onde o corpo repousa. E é muitas vezes neste repousar, nesta inconsciência, que se molda o nosso ser, onde estamos livres de pressões, de julgamento, onde podemos sonhar ser livres e quem quisermos. O edredom é a proteção, o aconchego, fazendo quase o papel de barreira protetora que nos separa do mundo à nossa volta envolvendo as nossas divagações noturnas, acolhendo os nossos sonhos, tornando-os intocáveis perante tudo o que fica do outro lado dele.

Era, essencialmente, neste ponto que a evolução se daria, no suporte usado, mas ao longo do processo criativo foram surgindo outras premissas que adensaram a obra. A construção gráfica deu-se jogando com as várias formas pré-existentes vindas da obra base, experimentando várias combinações, visto que era necessário conjugar as várias silhuetas, mas agora formando um só conjunto e tendo em conta as grandes dimensões do suporte. Foram então realizados vários esboços à escala.

Neste ponto do processo, esta obra estava ainda a ser concebida com uma enorme preocupação estética e técnica. O edredom seria apresentado do lado original, onde se veriam somente as silhuetas bordadas a linha vermelha. Foi com base nesta ideia que o esboço foi escolhido, tendo em conta: o modo como os bordados ocupariam equilibradamente o espaço; o modo como as linhas se intersectavam, para não perder

definição das silhuetas; o efeito criado pelo apertar das linhas que criavam relevos diversos. Todo este pensamento foi levado até ao final do processo. Finalizado este trabalho de coser, cortar linhas e atá-las na parte de trás, surgiu uma outra questão, mais uma vez fruto das várias horas que passei sentada a bordar e a pensar. Não seria mais interessante ainda, tanto a nível plástico como conceptual, mostrar o lado de dentro, o avesso, da peça?

“Um grau de estranhamento depositado no seio da familiaridade, conforme Freud em suas formulações sobre o conceito de ‘estranho’ [S. Freud, *"Das Unheimliche"*, 1919]. Considerando o termo em alemão – a partícula ‘heimliche’ (familiar) somada ao prefixo negativo ‘un’, ele percebe o significado contraditório no seio da palavra, expressando ao mesmo tempo a intimidade e o aconchego com algo perturbador que se esconde.” (Silva, 2015: 86)

É assim que surge então esta viragem na obra. O interior da obra escondia os seus defeitos, os seus erros, mas no fundo mostrava o seu íntimo, o seu interior. O verdadeiro trabalho estava naquele conjunto de nós, de linhas amontoadas que permitiam que, do lado oposto, se desenhassem silhuetas perfeitas e limpas. Então porquê esconder este lado se era nele que estava a verdadeira essência?

A peça funciona então, à semelhança do termo ‘unheimlich’, como a revelação de algo perturbador que se esconde no íntimo aconchego. O edredom que nos tapa, que nos protege, que nos isola do mundo, revela o seu interior, o lado que fica em contacto com o nosso corpo e que fica sempre invisível em detrimento do lado de fora que qualquer um pode ver ao olhá-lo, o lado visível, as nossas máscaras sociais, as nossas tentativas de imagem. O interior da nossa intimidade fica então a nu, mostrando que, para além das silhuetas que traçamos de modo efémero, com alinhavos, existe ainda algo muito mais pessoal e íntimo, que escondemos mesmo por dentro destas tentativas de construção. Um emaranhado de linhas, de nós – ainda que nós efémeros-, um cruzar de traços que definem silhuetas e identidades muito mais caóticas do que aquelas que temos coragem de materializar e mostrar.



Fig. 37 – Unheimlich (2015), pormenor da instalação



Fig. 38 – Unheimlich (2015), pormenor da instalação

|Conclusão|

The critical ontology of ourselves has to be considered not, certainly, as a theory, a doctrine, nor even a permanent body of knowledge that is accumulating; it has to be conceived as an attitude, an ethos, a philosophical life in which the critique of what we are is at one and the same time the historical analysis of the limits that are imposed on us and an experiment with the possibility of going beyond them. (Spargo, 1999: 69)

Procurou-se, ao longo desta dissertação, refletir sobre os conceitos de identidade e de género através da arte, num paralelo entre teoria e prática. Pretendeu-se esclarecer e refletir diversos conceitos de modo a dar resposta aos muitos questionamentos, dúvidas e inquietações que foram surgindo aquando do início deste processo e ao longo dos dois anos de mestrado. A reflexão teórica baseou-se numa investigação sobre o modo como questões de identidade e género são pensadas e materializadas na arte, recorrendo-se não só a uma pesquisa sobre teorias e conceitos, mas também sobre artistas que trabalharam de algum modo este tema. A parte prática, apresentada no Capítulo 3, surge em simultâneo com a reflexão desenvolvida ao longo do processo e visava, de acordo com um dos objectivos expressos na Introdução, articular experimentação prática e investigação teórica, produzindo um conjunto de trabalhos artísticos organizados numa exposição. Sob a influência de pensamentos, de correntes artísticas e de movimentos reivindicativos, e.g. teoria queer construiu-se assim um conjunto de peças que versam elas mesmo sobre o tema da criação artística / criação de identidades sem, de modo algum, visarem ilustrar o mesmo, mas articulando teoria e prática. Ou seja, tornando esta dissertação por projeto, também ela um trabalho artístico que pensa a identidade e o género através da arte. Esse processo paralelo resultou na exposição “*Do bodies really matter?*”, inaugurada a 16 de Dezembro na galeria da Associação Cultural Mercado Negro, em Aveiro, e que constitui parte integrante desta dissertação.

A identidade como algo fluido e maleável é então uma das chaves principais de toda esta reflexão. Desde a fase inicial, a identidade é pensada como eminentemente performativa, bem como o género que se estabelece como uma categoria não fixa. Estes dois conceitos acabam por levar, nesta dissertação, ao questionamento de um outro: o conceito *mulher*. Este tem vindo a ser questionado ao longo da história recente de

diversas maneiras. Inicialmente, visando uma libertação do rótulo de mãe-esposa que enclausurava as mulheres, reivindicando estas o seu papel social para além da função reprodutiva que lhes era imposta; posteriormente, lutando pela igualdade de direitos enquanto seres produtivos, seja enquanto artistas, intelectuais ou trabalhadoras; e finalmente, indo ao cerne da questão e questionando a própria definição de mulher, que se estabelecia e materializava na imagem da mulher branca, de classe média e heterossexual, marginalizando todas aquelas que não se encaixassem neste estereótipo.

Numa análise que releva diversos exemplos artísticos, efectuada ao longo dos Capítulos 1 e 2, percebemos que conceitos como identidade e género não podem ser fatores fixos, muitas vezes justificados como naturais e utilizados para definir pessoas, visto serem duas categorias que não se estabelecem como uma construção predefinida, permanente e estável, mas sim como um conjunto de ações.

E, ainda que relativamente recente, tendo em conta alguns dos/das artistas referidos/as e estudados/as, a teoria queer acaba por se mostrar também como um dos principais alicerces desta dissertação. Muitos foram os/as artistas que, anteriores a esta linha de pensamento, se encaixam nela, podendo agora ser lidos à luz desta teoria, mesmo que na altura da produção das suas obras esta não existisse. Como é por exemplo o caso de Claude Cahun e Marcel Duchamp (enquanto Rose Sélavy), abordados no capítulo 2. Como afirma Ana Maria Brandão:

“Nas propostas queer, não está em causa a produção de identidades alternativas, mas a exploração de situações que, revelando os limites da norma, emergem como potencialmente destrutivas para esta. A abordagem assume-se como um projeto revolucionário de destruição de categorias identitárias, vistas como limites à expressão da multidimensionalidade e incoerência que caracterizam o ser humano .” (Brandão, 2009b: 83)

Podemos então ver que Duchamp se insere na categoria queer através da sua crítica à visão normativa de identidades, pois ainda que Sélavy seja só uma identidade artística sua, este usa-a como uma crítica social. No entanto, esta baseia-se na dicotomia homem-mulher, contrariamente ao que faz Claude Cahun com a sua androginia radical, onde para além de questionar os papéis de género baseados no binário, extrapola o seu

trabalho para questões muito mais profundas, aproximando-se do que atualmente se pode chamar de *genderqueer*²⁵.

Pretendeu-se também corroborar a teoria de que a arte não possui um género, algo já anteriormente defendido por autoras como Linda Nochlin (1988). Numa tentativa de negar o género como uma característica inerente à arte, Nochlin²⁶ usa várias premissas para sustentar esta ideia, como por exemplo o facto de as obras de uma artista mulher não terem características próprias que as distingam, ou o facto de estas se aproximarem mais das dos seus contemporâneos masculinos do que de outras obras produzidas por mulheres num outro período, ou contexto. Como ficou demonstrado, é no conceito ingénuo do que é arte que reside o problema. Ainda que a arte possa ser influenciada por um contexto ou por experiências de vida, ela nunca se baseia nisto, mas sim no fazer, no método, na experimentação, na aprendizagem, no processo em si. É então negada a teoria “expressionista”, que concebe a arte como sendo uma materialização do íntimo onde o artista se acaba por retratar, aconteça isto conscientemente ou não.

Defende-se então que a arte não está ligada a uma essência pessoal, mas sim a um conjunto de fatores e processos de aprendizagem e experimentação. Acresce que, se o género não é uma construção social fixa, com papéis rígidos, predeterminados mas sim uma *performance* (segundo a noção de performatividade de género de Butler, 1990), a arte não pode também por isso ter género, uma vez que este flui livremente sem necessidade de se estabelecer para servir como rótulo.

²⁵ “Denoting or relating to a person who does not subscribe to conventional gender distinctions but identifies with neither, both, or a combination of male and female genders”. Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/genderqueer>

²⁶ Cf. Capítulo 1, ponto 3. A mulher

|Bibliografia|

Alfonso, Diana Saldaña (2002), Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa, in *Arte, Individuo y Sociedad*, volume 14, pp. 197-215.

Aliaga, Juan Vicente (2004), *Arte y cuestiones de género, una travesía del siglo XX*, San Sébastian: Editorial Nerea

Álvarez, Ana de Miguel (2002), *O feminismo ontem e hoje*, Lisboa: Ela por Ela

Beauvoir, Simone de (1976), *O Segundo Sexo*, Amadora: Bertrand, vol. II

Bennett, Jeffrey A. (2013), The Critical Interrogation of a Category: An Interview with Jack Halberstam, in *QED: A Journal in GLBTQ Worldmaking, Inaugural Issue*, Fall 2013, pp. 177-192 [em linha] disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.14321/qed.0177> [acedido em 11-8-16]

Bessa, Pedro (2005), *Representações do masculino e do feminino na sinalética* [tese de doutoramento], Aveiro: Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro

Brandão, Ana Maria (2009), Lesbianismo, Feminismo e Activismo Gay: alianças difíceis, in *LES online*, vol.1, nº1 [em linha] disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/9977> [acedido em 14-12-15]

Brandão, Ana Maria (2009b), Queer, mas não muito: género, sexualidade e identidade nas narrativas de vida de mulheres, in *Ex aequo*, nº20, pp. 81-96

Boxer, Marilyn J. (2002). "Women's Studies as Women's History", *Women's Studies Quarterly* [special issue: *Women's Studies Then and Now*], Vol. 30, No. 3/4, pp. 42-51

Butler, Judith (1999), *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, New York and London: Routledge

Cucala, Cristina Ballestín (2007), *Claude Cahun o la desnaturalización del sexo*, Dominique Bonnet (coord.), María José C. García (coord.), Nadia Duchêne (coord.), in *Littérature, langages et arts: rencontres et création*, Ed. Universidad de Huelva. [em linha] disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2554389.pdf> [acedido em 29-01-16].

Eckermann, Johann Peter (2007), *Conversações com Goethe*, Lisboa: Vega

Entler, Ronaldo (2006), Testemunhos silenciosos: uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea, in *ARS – São Paulo*, vol. 4, nº8 [em linha] disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202006000200004> [acedido em 25-1-16]

Filho, Amílcar Torrão (2005), Uma Questão de Género: Onde o masculino e o feminino se cruzam, in *Cadernos Pagu*, vol. 24, pp. 127-152 [em linha] disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332005000100007> [acedido em 2-12-15]

Friedan, Betty (2001), *The feminine mystique*, New York: W. W. Norton

Halberstam, J. (2011), *The Queer Art of Failure*, Durham and London: Duke University Press

Halberstam, J. (2013), Charming for the Revolution: A Gaga Manifesto, in *e-flux journal*, nº44 [em linha] disponível em: <http://e-flux.com/journal/44> [acedido em 11-8-16]

Isaak, Jo Anna (1996), *Feminism and Contemporary Art – The revolutionary power of women's laughter*, Taylor & Francis e-Library, 2002, eBook ISBN: 9780203410387

Jones, Amelia (1995), 'Clothes Make the Man': The Male Artist as a Performative Function, in *Oxford Art Journal*, vol. 8, nº 2, pp. 18-32 [em linha] disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1360550> [acedido em 29-01-16].

Llabata, Carmen Senabre (2014), Claude Cahun: el tercer sexo o la/s identidade/es al desnudo, in *Dossiers Feministes*, pp. 79-92.

Leenhardt, Jacques (2007), As ambivalências da identidade corporal, in *Fénix - Revista de História e Estudos Culturais*, vol. 4, ano IV, nº2

Marques, Fernando M. (2014), Corpo, Género e Sexualidade nas Artes Visuais, in *Suplemento Exedra 2014*, pp.64-72

Nochlin, Linda (1988), *Women, Art and Power and Other Essays*, New York: Harper and Row, pp. 145-178

Olaio, António (2005), *Ser um Indivíduo Chez Marcel Duchamp*, Porto: Dafne Editora

Oliveira, João M. & Nogueira, Conceição (2009), Um lugar feminista *queer* e o prazer da confusão e fronteiras, in *Ex-aequo*, pp. 9-10

Ramos, Andreia C.A. (2011), Reflexão sobre um processo poético, Universidade de Brasília, Brasília [em linha] disponível em: <http://bdm.unb.br/handle/10483/4275> [acedido em 18-8-15]

Panofsky, Erwin (1989), *IDEA: contribución a la historia de la teoria del arte*, 7ª ed., Madrid: Cátedra

Jones, Prudence & Pennick, Nigel (1997), *A History of Pagan Europe*, Londres: Routledge,

Silva, Cláudia Maria França da (2015), Desenho, Identidade e Alteridade: quando tudo é uma questão de suporte, in *Revista Estúdio: Artistas sobre outras Obras*, volume 6, número 12, pp.81-88 [em linha] disponível em: http://estudio.fba.ul.pt/E_v6_iss12.pdf [acedido em 2-3-16]

Simioni, Ana Paula (2010), Bordado e Transgressão: questões de género na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan, in *Proa – Revista de Antropologia e Arte*, vol.01, ano 2, n. 02 [em linha] disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html> [acedido em 19-9-15]

Solanas, Valerie (1968), *SCUM Manifesto*, Paris: Olympia Press

Spargo, Tasmin (1999), *Foucault and Queer Theory*, Cambridge: Icon Books

Szczygielska, Marianna (2012), Review: Judith Jack Halberstam - The Queer Art of Failure, in *Graduate Journal of Social Science June 2012*, Vol. 9 [em linha] disponível em: <http://gjss.org/sites/default/files/issues/chapters/bookreviews/Journal-09-02--13-Szczygielska.pdf> [acedido em 25-7-16]

Vicente, Filipa Lowndes (2012), *A Arte sem História – mulheres e cultura artística (séculos XVI – XX)*, Lisboa: Babel

Zapperi, Giovanna (2007), "Tonsure": Towards an Alternate Masculinity, in *Oxford Art Journal*, vol. 30, nº2, pp. 291-303, Ed. Oxford University Press [em linha] disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4500061> [acedido em 29-01-16].

Webgrafia

Judy Chicago

<http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/> [acedido em 18-8-16]

Dicionário Online

<http://www.dictionary.com> [acedido em 13-9-16]

|índice de imagens|

1. Post-Partum Document: Introduction (1973), Mary Kelly
2. Two Women (1976), May Stevens
3. Azione Sentimentale (1973), Gina Pane
4. Anonymous was a woman (1976), Miriam Schapiro
5. The Dinner Party (1979), Judy Chicago
6. Femme-maison (1945-47), Louise Bourgeois

7. Rose Sélavy (1921), Marcel Duchamp e Man Ray
8. Tonsure (1921), Marcel Duchamp (fotografado por Man Ray)
9. Yvonne et Madeleine déchiquetées (1911), Marcel Duchamp
10. L.H.O.O.Q. (1919), Marcel Duchamp
11. Belle Haleine, eau de voilette [fotografia de Man Ray] (1921), Marcel Duchamp
12. Wanted: \$2,000 Reward (1961 [replica do original de 1923]), Marcel Duchamp
13. Frontière humaine (1930), Claude Cahun
14. Autoretrato de perfil (1928), Claude Cahun
15. Autoretrato [com fato de halterofilista] (1927), Claude Cahun
16. Autoretrato (1929), Claude Cahun
17. Autorretrato [boneca chinesa] (1928), Claude Cahun
18. Le chemim des chats (1948), Claude Cahun

19. Joey in my mirror, Berlin (1992), Nan Goldin
20. Série Manual de Boas Práticas (2013), Daniela Maura
21. Tela Habitada (1976), Helena Almeida

22. I-maculada I (2016)
23. I-maculada II (2016)
24. I-maculada III (2016)

25. DSC01641 (2016) – Friends of Dorothy
26. DSC01694 (2016) - Friends of Dorothy
27. DSC01718 (2016) - Friends of Dorothy
28. DSC02400 (2016) - Friends of Dorothy
29. DSC01833 (2016) - Friends of Dorothy

- 30. DSC02237 (2016) - Friends of Dorothy
- 31. DSC02083 (2016) - Friends of Dorothy
- 32. DSC02282 (2016) - Friends of Dorothy

- 33. Mulher-a-dias I (2015)
- 34. Mulher-a-dias II (2015)
- 35. Mulher-a-dias III (2015)
- 36. Mulher-a-dias IV (2015)

- 37. Unheimlich (2016), pormenor da instalação
- 38. Unheimlich (2016), pormenor da instalação